



ARTE PÚBLICA

D. JOÃO VI “NO PASSEIO ATLÂNTICO”

JOÃO RAFAEL DE BASTO BARATA FEYO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA

À FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM 2014

ÁREA CIENTÍFICA URBANÍSTICA

ORIENTAÇÃO

MARIA MADALENA FERREIRA PINTO DA SILVA

RESUMO

Neste trabalho pretende-se concretizar dois objetivos específicos: um, refletir sobre o que é a Arte Pública e quais os processos e interações que lhe estão subjacentes; outro, esboçar um quadro de reflexão sobre o projeto de criação de um espaço público urbano, projeto do Arq. Manuel de Solà-Morales, situado na frente marítima do Parque da Cidade, no âmbito do Programa Polis, da Cidade do Porto, em sintonia com o enquadramento do projeto do Arq. Mestre Carlos Ramos, de 1966, para a Praça de Gonçalves Zarco, destinado à colocação da estátua equestre de D. João VI, e cuja operação poderá constituir um destacado exemplo de Reconversão Urbana em Frentes de Água (water-fronts).

O espaço público urbano é, por excelência, um plano de construção e representação identitária, em que as características históricas e sociais de uma cidade estão latentes. Deste modo, a Arte Pública apresenta francas potencialidades de aproximação da população à sua cidade, no sentido em que não somente «mobila» o espaço público como, sobretudo, o pontua e o torna reflexivo desses aspetos históricos e identitários. Assim, o conhecimento dos mecanismos da receção da população a este tipo de Arte é importante, na medida em que permite aferir os aspetos sociais e identitários que presidem à construção do espaço quotidiano, do ponto de vista individual do cidadão, bem como na medida em que a Arte Pública pode ter um papel de destaque na construção de um espaço público consciente da sua história, presente e futuro, e sobretudo dos cidadãos que o constroem simbolicamente.

A sequência dos acontecimentos temporais determina a leitura de sociedade em que o passado e o seu produto edificado fazem parte integrante da urbanidade. A Arte Pública faz parte dos espaços públicos tendo igualmente uma dimensão temporal.

A cidade é um produto das condições físicas dos lugares e da ação do homem. Segundo um paradigma de democracia em que a promoção de uma cidadania ativa e de uma gestão socialmente consciente do espaço público são elementos-chave, que poderão introduzir novos e importantes elementos de reflexão, assim a Arte Pública poderá responder associada a um conjunto de motivações simbólicas, ideológicas, económicas, sociais, ao Espaço Público.

ABSTRACT

This paper seeks to achieve two specific objectives: one, to reflect on what public art is and what processes and interactions that underlie; the other one sketch a framework for reflection on the project of creating an urban public space, project of Arq. Manuel de Solà-Morales, situated on the seafront of the City Park, within the Polis Program the city of Porto, in line with the framework of the project of Arq. Master Carlos Ramos of 1966 to the Gonçalves Zarco square intended for placement of the equestrian statue of King João VI, and whose operation may constitute a prominent example of Urban Redevelopment in Waterfronts (waterfronts).

Urban public space is, par excellence, a construction plan identity representation and, in the historical and social characteristics of a city are dormant. In this way, the public art presents Frank potentialities of approximation of the population of your city, in the sense that not only ‘ mobile ‘ public space as most of the scores and make these historical aspects and reflexive identity. Thus, the knowledge of the mechanisms of reception of the population to this type of art is important in that it allows you to assess social and identity aspects governing the construction of everyday space of the individual citizen’s point of view, as well as to the extent that the public art can have a prominent role in the construction of a public space conscious of its history, present and future, and especially the citizens build symbolically.

The temporal sequence of events determines the reading society in the past and your product built form an integral part of urbanity. The public art is part of public spaces and a temporal dimension.

The city is a product of the physical conditions of the places and of the action of man. According to a paradigm of democracy in which the promotion of active citizenship and socially conscious management of public space are key elements, which could introduce new and important elements of reflection, so the public art can answer associated with a set of symbolic motivations, ideological, economic, social, Public space.

ÍNDICE

Introdução

1. Arte Pública e Monumento

1.1. O Monumento enquanto estruturação do Espaço Público

1.2. Arte Pública e Regeneração Urbana

1.3. Arte Pública – Novos modelos do Espaço Público

2. Espaço Público - Identidade e participação

2.1. A Identidade Urbana na participação da Arte no Espaço Público

2.2. Arte Pública, a dimensão social do Simbólico

2.2.1. Simbolismo do Espaço Público e Identidade Social

2.2.2. Usos Sociais e Apropriação do Espaço Público

2.2.3. Apropriação do Espaço Público

3. Projetos de Espaço Público transversalmente à Coesão Territorial

3.1. Diferentes Escalas de Planeamento Urbanístico

3.2. Princípios orientadores

4. Casos de Estudo:

D. João VI e o Passeio Atlântico

Projeto da Avenida Marginal do Parque da Cidade

Requalificação da Avenida Montevideu

5. Passeio Atlântico - Espaço Público promotor de coesão territorial

6. Notas finais

Introdução

A presente dissertação pretende ser um contributo válido para uma reflexão sobre o tema da Arte Pública no contexto do espaço público da cidade. Consiste num campo particular de produção artística, que se apoia ou se enquadra numa curiosa rede de inter-relações entre artistas, instituições e público. A Arte Pública é expressão de um paradigma mais atual do espaço público, promovendo o diálogo e a cooperação não apenas ao nível da conceção do objeto artístico – em que os fatores inerentes à sua projeção não se restringem à liberdade artística do criador, mas também à integração do objeto no espaço público e no quotidiano de quem nele passa – bem como ao nível da relação entre os cidadãos e a sua cidade, a história e suas características próprias. Simultaneamente, pretende ser uma mais-valia no que diz respeito à qualificação do espaço público, pontuando-o com peças de valor artístico que se relacionam positivamente com a zona onde estão colocadas. Por outro lado, é também um campo de inovação artística, no sentido em que promove novos eixos de cooperação aquando da própria conceção do objeto.

O espaço público contribui, fortemente, para a estruturação das cidades, conferindo-lhes identidade. Desempenha também um importante papel na interligação entre as diferentes áreas da cidade, promovendo a continuidade formal da estrutura urbana, não apenas no que se refere à estrutura edificada do espaço urbano (edifícios e infraestruturas), mas também ao nível da estrutura natural, razão pela qual se considera que estes espaços estão associados à estruturação ambiental das cidades. O espaço público tem, ainda, implícito um carácter público, de uso social coletivo e multifuncionalidade, caracterizando-se fisicamente pela sua acessibilidade, que lhe confere muitas vezes um carácter de centralidade. Assim, no âmbito do presente trabalho, defende-se ser fundamental pensar o espaço público como obra de qualificação da sua envolvente e de qualidade intrínseca, como o são as suas capacidades de promover a continuidade do espaço urbano e de ordenar e estruturar o território.

No contexto da cidade atual deparamo-nos diariamente com problemas associados ao forte crescimento e expansão urbana desordenada, característico das últimas décadas. Muitos destes problemas estão direta ou indiretamente relacionados com a fraca promoção da coesão territorial no espaço urbano, sendo frequente verificarem-se inúmeras situações, tais como:

- Fragmentação de importantes estrutura naturais;
- Perda de identidade e problemas de conectividade dos tecidos constituintes da malha urbana;

- Problemas de exclusão social e marginalização
- Disparidades económicas e falta de diversidade.

É no sentido de solucionar estes problemas que surge a necessidade de introduzir o conceito de coesão territorial nos processos de planeamento das intervenções no espaço urbano.

Com a introdução do conceito de coesão territorial pretende-se promover a criação de espaços urbanos coerentes e inclusivos, surgindo o espaço público como um elemento privilegiado no sentido de atingir este objetivo. Com efeito, dada a sua génese e potencialidades, bem como a sua abrangente natureza (dimensão, vocações, localização, tipologia, etc.), o espaço público permite a conexão e coerência do tecido urbano, desempenhando um papel determinante na definição da forma e da silhueta urbana e respetivas ligações. Deste modo, constitui-se como um instrumento operativo de coesão territorial no que diz respeito à continuidade formal e ambiental, à mobilidade/acessibilidade no espaço urbano e à visibilidade da cidade, permitindo conferir ajustamento à forma do tecido urbano, promovendo a interligação das malhas, bem como a continuidade e coerência das redes urbanas (eixos viários estruturantes, outras infraestruturas, estrutura ecológica, espaços verdes, entre outros).

Neste contexto, o objetivo central do presente trabalho é o de definir princípios que constituam as linhas orientadoras gerais para a promoção da coesão territorial através dos projetos de espaço público, no sentido de orientar o desenvolvimento das ações de planeamento, programação e desenho dos mesmos, em prol da construção de territórios coerentes, inclusivos e estruturados no sentido de promover o desenvolvimento sustentável.

Procura avaliar a capacidade de um espaço público fazendo desenvolver a coesão territorial do espaço urbano em que se insere, mas também com o intuito de testar a aplicabilidade dos princípios orientadores desenvolvidos, proceder-se-á à aplicação dos mesmos ao caso em estudo,” O Passeio Atlântico”.

1. Arte Pública e Monumento

1.1. O Monumento enquanto estruturação do Espaço Público

Longe de ser uma simples celebração artística ou arquitetónica, o monumento – no sentido mais clássico do termo, o de monumento histórico – pode ser uma forma relativamente estanque de estruturação do espaço público, no sentido em que lhe estão subjacentes determinadas coordenadas de significação. Pretendo neste capítulo refletir sobre este objeto e a forma como se insere no espaço público – que é também simbólico.

Convém portanto primeiramente clarificar o significado da expressão *monumento*. Etimologicamente é imediata a conotação do termo com a memória: o monumento pretende precisamente relacionar-se com a memória, interpretando-a de uma forma que nunca é neutra; celebrando-a emotivamente. Nas palavras de Françoise Choay: «*A natureza afetiva do destino é essencial: não se trata de fazer verificar, de fornecer uma informação neutra, mas de excitar, pela emoção, uma memória viva. Neste primeiro sentido, chamar-se-á monumento a qualquer artefacto edificado por uma comunidade de indivíduos para recordarem ou fazer em recordar a outras gerações, pessoas, acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. A especificidade do monumento prende-se então, precisamente, com o seu modo de ação sobre a memória. Não só ele a trabalha como também a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma a recordar o passado, fazendo-o vibrar à maneira do presente.*» (Choay, 2006:16). É portanto flagrante a dimensão subjetiva inerente à conceção do monumento histórico. Este é, portanto, uma construção emotiva, no sentido em que promove um determinado ponto de vista sobre o que celebra. Como salienta Riegl: «*Par monument, au sens le plus ancien et véritablement original du terme, on entend une oeuvre créée de la main de l'homme et édifiée dans le but précis de conserver toujours present et vivant dans la conscience des generations futures le souvenir de telle action ou telle destine (ou des combinaisons de l'une et de l'autre).*» (Riegl, 1984:35).

Françoise Choay sublinha ainda a função antropológica do monumento, que se expressa na relação dialética que este objeto tem face à dimensão do tempo vivido e da memória. Saliente-se, portanto, que não é apenas a sua inscrição num período temporal necessariamente pretérito que confere ao artefacto o estatuto de monumento. Este pode também revelar-se numa construção elaborada no presente, sendo precisamente a contemporaneidade da construção o elemento da monumentalidade do agora: «*Doravante, o monumento sem passado chama a atenção, interpela no instante, trocando o seu antigo estatuto de signo pelo de sinal.*» (Choay, 2006:18). Portanto a autora associa esta contemporaneidade possível do monumento a um decréscimo da sua função de memória,

mas podemos argumentar que esta função se encontra ainda patente no objeto monumental do presente, no sentido em que numa sociedade que algumas correntes teóricas apelidam de reflexiva, a evocação da memória do agora é uma constante.

Assim, é pertinente a distinção de Riegl entre monumentos intencionais e monumentos históricos: *«A la classe des monuments intentionnels ne ressortissent que les oeuvres de tinées, par la volonté de leurs créateurs, à commémorer un moment précis ou un événement complexe du passé. Dans la classe des monuments historiques, le cercle s'élargit à ceux qui renvoient encore à un moment particulier, mais dont le choix est déterminé par nos préférences subjectives.»* (Riegl, 1984:47). Deste modo, nos monumentos intencionais a sua construção é intencional enquanto elemento evocativo de uma memória, não o sendo nos monumentos históricos, em que a condição de monumento é atribuída posteriormente. No entanto, a linearidade desta distinção é passível de suscitar algumas dúvidas, no sentido em que não será difícil imaginar um objeto cuja construção, no tempo presente, não terá sido intencional quanto ao seu estatuto de monumentalidade, mas que este lhe terá sido automaticamente atribuído em respeito às suas características físicas, que de alguma forma exaltarão não um tempo passado mas o presente - interpe-lando assim a memória do presente, exercício tão basilar da contemporaneidade em que vivemos.

Ainda essencial é destacar o papel do monumento enquanto objeto enquadrado numa certa conceção imaginada de nacionalidade: *“(...) a função principal do monumento: homenagear um acontecimento ou uma personagem que se tenha destacado na sociedade, perpetuando a sua memória no tempo. Neste contexto, podemos afirmar que o monumento transmite um conjunto de valores que vão contribuir para a criação da identidade nacional.”* (Regatão, 2007:35). Deste modo, o monumento assume uma posição numa construção biográfica nacional, numa narrativa que se pretende identitária: *“These narratives (...) are set in homogeneous, empty time.”* (Anderson, 1991:204). Para alguns autores, conceção do estilo e tema de um monumento está subjacente às escolhas de uma classe dominante, num processo de inerente imposição desse objeto às classes dominadas. O património histórico, e neste se compreendem os monumentos históricos, exalta o poder de evocar tempos passados, gerações desaparecidas, modos de vida ancestrais, historicidades locais específicas.

Fomentam portanto um diálogo entre o passado e o presente, com a quotidianidade como palco: *“O património histórico e os comportamentos que lhe estão associados encontram-se presos em estratos de significação cujas ambiguidades e contradições articulam e desarticulam dois mundos e duas visões do mundo.”* (Choay, 2006:11).

A apresentação do monumento como produto de consumo turístico e cultural levou à criação de novas formas de o colocar em destaque, seja por uma iluminação noturna estratégica, seja pela criação de espetáculos não só de luz mas também de som, seja ainda pela construção de encenações ou feiras que visam recriar o tempo que o monumento evoca. Estas formas de destacar o monumento constituem naturalmente interferências à sua interpretação, como aliás salienta Françoise Choay. Porém, talvez as mais subtis (um simples sistema de iluminação, por exemplo, ou o arranjo da zona circundante, em certos casos) poderão valorizá-lo, não no sentido em que constituam chaves (ou distrações) interpretativas, mas tão-simplesmente porque tornam o monumento visível através de um sentido estético contemporâneo, permitindo e estimulando uma relação quotidiana do indivíduo com elementos evocativos do local ou da história do local. Desta forma, a agressão à idoneidade do monumento histórico seria minimizada, sendo no monumento contemporâneo público, uma forma legítima de destaque e encenação positiva, do espaço público.

A definição de monumento, segundo a Carta de Veneza sobre a Conservação e o Restauro de Monumentos e Sítios, compreende desde uma perspetiva patrimonial e artística, que o monumento é tanto a criação arquitetónica isolada, como o conjunto urbano ou rural que oferece o testemunho de uma civilização ou de um acontecimento histórico. Refere-se não só a grandes criações mas também a obras mais modestas que, com a passagem do tempo adquiriram um significado cultural.

Deste modo, o monumento apresenta-se como uma evocação do passado, de grande carga simbólica, fatores que o constituem como um elemento fundamental que, através da permanência e da identidade visual que transporta para um espaço, é possível relacionar uma cidade com o seu passado. Este conceito entende o monumento como tudo aquilo capaz de dotar um espaço de um significado permanente podendo assumir várias formas como um objeto, um edifício ou mesmo um espaço.

Assim, o leque de obras de arte pública pode conter a definição de monumento, mas o monumento não pode conter a complexidade que é a arte pública.

A arte pública, enquanto arte localizada no domínio público, pode assumir várias formas, feitos e gestos; de carácter temporário ou permanente, pode consistir em peças individuais ou integradas, pode ser trabalhada por um artista individual ou em colaboração com comunidade residente/arquitetos/engenheiros, entre outros, e pode assumir várias formas: esculturas, murais, arte decorativa, objeto comemorativo, fotografia, desenho de pavimentos, desenho com jogos de luz, água e som, performances, entre outros.

A sua função é igualmente variada: como comemorativa, como elemento de melhoria de paisagem urbana, de ajuda à regeneração da economia através do investimento no turismo, na ajuda à regeneração artística e cultural, na criação/celebração da identidade de uma comunidade, de ajuda às pessoas a gerir o espaço público, de resposta a políticas gerais de qualidade de vida.

1.2. Arte Pública e Regeneração Urbana

É importante existir uma forte ligação entre o espaço e a obra, uma vez que a arte pública não é apenas um elemento decorativo de espaço, mas pode surgir como um catalisador de atividades, consoante o programa a que deve responder. Torna-se crucial, de modo a dotar a cidade de arte e cultura, dar bastante importância às peças de arte que se implementam, já que estas têm a capacidade de alterar a imagem de uma cidade, sendo de notar uma grande aposta na recuperação do espaço público enquanto espaço de identidade, paisagem e diversidade na cidade. Neste sentido, a arte pública desempenha, no panorama urbano, inúmeras funções que vão desde o seu aspeto comemorativo, ajudar à regeneração económica através do turismo e outros investimentos, ajudar na regeneração artística e cultural, criar identidade na comunidade, ajudar as pessoas a lidar com o espaço público, até responder a uma política geral de qualidade de vida.

Como Arte Pública entende-se “*o conjunto de artefactos de características eminentemente estéticas que mobilam o espaço público*” (podendo abranger o desenho do espaço, o paisagismo, a escultura ou até performances) (P. Brandão e A. Remesar, 2004:253); do mesmo modo Pedro Brandão em 2002, afirma “*A definição de termo arte pública não é simples mas pode traduzir-se, no seu sentido mais lato, como as obras artísticas localizadas ou criadas no espaço público, e portanto universalmente acessíveis*” (P. Brandão 2002:27)

Historicamente o conceito de arte pública surge no final do século XIX e vinculado à planificação urbana enquanto disciplina emergente, “... el arte público trasciende la idea de escultura conmemorativa o monumental, para significar el arte de hacer ciudad” (Antoni Remesar e Nuria Ricart, 2010:32)

A arte no espaço público tem como propósito a recuperação do valor do espaço, a introdução de uma componente artística no quotidiano dos habitantes da cidade, a vontade de dotar cada espaço/bairro/distrito de identidade, salientando-se no panorama urbano.

A reconstrução das cidades europeias no pós-guerra, assim como a necessidade de qualificação dos centros de negócios (downtowns) na EEUU, marcaram um ponto de inflexão neste contexto. A partir deste momento, artistas como Barbara Hepworth, Henry Moore, Naum Gabo divulgavam estas ideias, situando em pleno espaço público esculturas de carácter biomórfico.

Ao longo do século XX, a arte pública começa a ganhar novas linguagens e, no entanto, é só a partir dos anos 1960 que este conceito expande o seu sentido através de distintas e novas estratégias de intervenção, levadas a cabo devido ao renascimento do interesse pela arte pública, enquanto fator revitalizador de espaços urbanos, uma vez que a funcionalidade do planeamento da época havia esgotado o seu significado. É durante este período que se assiste a um auge na economia que se repercute numa acentuada expansão urbana e consequente crise social.

Nos anos 1970 assiste-se ao repensamento da relação entre peça/Arte e inserção urbana, devido à crescente preocupação pelo espaço público e a sua relação com as obras no mesmo espaço. Nos anos que se seguiram, o conceito torna-se difuso uma vez que adquire um carácter bastante abrangente *“entre a arte, a arquitetura, o desenho no contexto de planos de desenvolvimento ou regeneração urbana de cidades”* (Remesar, 1997:73).

Este conceito abarca uma diversidade de campos que vão desde a arquitetura, engenharia, política social, cultural e de lazer até à regeneração e recuperação urbana da cidade.

É importante existir uma forte ligação entre o espaço e a obra, uma vez que a arte pública não é apenas um elemento decorativo de espaço, mas pode surgir como um catalisador de atividades, consoante o programa a que deve responder. Torna-se crucial, para dotar a cidade de arte e cultura, dar bastante importância às peças de arte que se implementam, já que estas têm a capacidade de alterar a imagem duma cidade.

Para se poder compreender e entender o significado de Arte Pública e o que a condiciona, são postas várias questões; umas de entendimento, outras de alcance, de significado, de função social, cultural ou lúdica; por quem e para quem é feita? Está obrigada ou não a dialogar com o espaço envolvente e está obrigada ou não à sua inserção no desenho urbano circundante?

Considera-se que a Arte Pública valoriza a cidade, contribuindo para a coesão entre os seus habitantes e dá cor, identidade e carácter aos seus espaços públicos mas, a definição desse conceito tem, ao longo dos tempos, vindo a ser objeto de estudo de vários autores, sob diversos pontos de vista, seja no seu significado, seja na sua utilização.

Para Antoni Remessar o conceito de Arte Pública deve ser considerado como uma construção hipotética que tenta explicar, e não apenas descrever, as práticas de arte contemporânea. Para o autor a Arte Pública é *“a prática social cujo objeto é o sentido da paisagem urbana mediante a catividade de objetos/ações de uma marcada componente estética, sendo assim que uma parte dos elementos de mobiliário urbano encaixaria nesta definição. Se o objeto da Arte Pública é produzir sentido para áreas territoriais, o seu objetivo é coproduzir o sentido de lugar em consonância com as práticas de desenho urbano que formam a morfologia do espaço público”* (Remesar, 1997:34).

Por outro lado Fernando Gomez Aguilera questiona *se a Arte Pública consiste apenas na instalação de esculturas ocasionais em espaços públicos ou decoração de praças e ruas com objetos vários de natureza criativa* (Aguilera, 2004:40).

Uma outra perspectiva, a de Mitchell (cit. in Aguilera, 2004) diz-nos que a Arte Pública poderá ser definida como arte comissionada, paga e pertencente ao estado. A importância da arte no espaço público, segundo este autor:

- Cria a sensação de Espaço;
- Fomenta a criação laços pessoais com o local;
- Promove a regeneração urbana.

Neste mesmo sentido, também, Ramirez, em 1994, apontava a estreita relação existente entre o artista, o estilo, os críticos e curadores, como parte de um mesmo ecossistema regulado por condicionantes económicos e de mercado. Pelas palavras do sociólogo Pierre Bourdieu, citado por Pedro Brandão, também em 1994, *“os agentes implicados na produção de um determinado estilo, enquanto cultura difundida, partilham entre si, uma posição social – o grupo toma partido em relação ao resto do mundo da arte e da sociedade, - associada a disposições com princípios geradores de práticas distintas e distintivas, e, são tomadas posições nas escolhas que os agentes usam no domínio da sua prática.”* (Pedro Brandão 2011:254).

No caso da Arte Pública, é possível o funcionamento dos estilos como *cultural network* e a estreita implicação entre todos os agentes que participam na tomada de decisões. Neste contexto, as políticas da arte pública centram-se, em geral, na colocação de obras de arte correntes com o esquema de desenvolvimento urbano proposto no sentido de incrementar, através da cultura, a base da economia de bens de raiz imobiliário e da economia simbólica e possibilitar o desenvolvimento do centro inovador.

Contudo, são muitas as vezes que nos esquecemos da grande diferença entre arte pública e arte no espaço público, que radica do facto de que a primeira tem como objetivo o controlo dos cidadãos sobre a estética do próprio ambiente e, a segunda, ser a imposição estética por aqueles que gerem os programas. Assim, podemos constatar facilmente como muitos dos programas de arte pública, alguns até de personalidades de renome internacional, não conseguem os efeitos pretendidos.

A arte pública constitui-se num processo político de cidadania de grande importância, para a forma da cidade, criando-se as oportunidades necessárias para que, o desenho urbano e o espaço público e naturalmente a arte, sejam, realmente para todos.

Será necessário questionar o que é que podemos entender por Arte Pública. De acordo com o que foi assinalado em 2001 por Remesar no livro *Waterfronts on Public Art*, contra a opinião generalizada de considerar a Arte Pública como uma espécie de “aplicação” da Arte no espaço público, centrada na relação entre a evolução das linguagens da arte e a sua incrustação no solo urbano, prefiro entender como arte pública *“a prática social cujo objeto é o sentido da paisagem urbana mediante a atividade de objetos/ações de uma marcada componente estética, sendo assim que uma parte dos elementos de mobiliário urbano encaixariam nesta definição. Se o objeto de Arte Pública é produzir para áreas territoriais, o seu propósito é coproduzir o sentido de lugar em consonância com as práticas de desenho urbano que formam a morfologia do espaço público”* (Remesar 2001:14).

Verificamos que o espaço público tem sofrido nas últimas décadas bastantes alterações, nomeadamente no que respeita à sua universalidade e qualidade. A utilização universal do espaço público é, sem dúvida, um reflexo das culturas democráticas; o desenvolvimento e a regeneração urbana das cidades têm-se encarregado da qualidade dos espaços. Devemos também ter em conta que os *“verdadeiros espaços públicos não devem ser entendidos como apenas locais de livre acessibilidade”* mas como espaços capazes de *“desencadear a vida social”*, estando o seu sucesso dependente da forma como é recebido pelos seus utilizadores, que terão em conta qualidades como *“a estética, o conforto, a segurança e a funcionalidade”*. Considerando a qualidade do espaço público, os *“operadores estéticos”* (arquitetos, artistas, ...) têm pontuado as cidades de obras de arte, tornando os espaços socialmente mais ativos e capazes de proporcionar um prazer lúdico. A arte em espaços públicos é ainda importante porque nos dá *“uma sensação de lugar, envolvendo as pessoas que o usam; dá-nos um modelo de trabalho criativo; ajudando na regeneração urbana”* (Regatão, 2003:23,24,27.).

Se deve ser a cidade o lugar em que todos os grupos sociais devem viver juntos, o espaço público, devidamente identificado, é o lugar em que se desenvolverá a interação social, promovendo os componentes cívicos e de solidariedade e o sítio em que se produzirão os processos de apropriação do espaço, que permitam aos cidadãos desenvolver o sentido de pertença ao lugar e à coletividade social.

Em conclusão, o espaço público, delineado através do desenho urbano e da arte pública, é um elemento fundamental para permitir a tomada de consciência do indivíduo e dos grupos sociais, permitindo o passar de “si mesmo” ao “sujeito”. Assim, compreender o conceito de Arte Pública supõe compreender as práticas sociais de produção da cidade, práticas que, para lá da parte de materialização física do “betão urbano”, *“implicam uma série de práticas políticas como suporte da criação da cidade, que, no caso destes dois tipos de atividades, devem promover uma arte para o cidadão”* (Remesar,2000:256).

1.3. Arte Pública – Novos modelos do Espaço Público

A arte pública, compreendida no que se designa por património, tem potencialidades evidentes no campo simbólico e de construção identitária local.

O conceito de arte pública surge no final do século XIX, mas reaparece na década de 60 do século XX com um interesse acrescido, por parte dos artistas, em saírem do espaço convencional da arte (o museu) para experimentarem novos territórios de criação – um deles é precisamente o espaço público, de onde advém o desenvolvimento da arte pública; outro foi o espaço natural, como palco de criações dos artistas da Land Art, nos anos 70 do séc. XX. Constitui-se, portanto, como o culminar de uma lenta mudança de modelo na forma de pensar o espaço público no modo em que é colocada a respetiva arte, anteriormente relacionada apenas com a escultura de carácter monumental.

Numa primeira instância, e em termos muito gerais, podemos definir o termo *arte pública* da seguinte forma: “ (...) *arte tradicional em espaço público, quando chama a atenção para as características ou funções particulares do lugar onde intervém; trabalhos executados especificamente para um local, coletivos ou feitos em colaboração e que envolvam a comunidade, ainda que apenas no levantamento de dados; murais; performances e rituais fora de locais tradicionais de arte e que chamam a atenção ao lugar; transformações ambientais do lugar; arte de intervenção política; arte que passe nos grandes meios de comunicação: postais, selos, jornais, rádio, Internet, etc.*” (Cruz, 2005:11). Porém, julgo ser esta uma definição demasiado abrangente. Parece-me impor-

tante reduzir um pouco o seu envolvimento de maneira a torná-la mais incisiva ao local. É portanto uma expressão artística que depende do local em que se encontra que, (importa neste ponto distinguir entre arte pública e arte *site-specific*) por ser público, proporciona interações e formas de pensar o espaço variadas, em que a peça pode assumir um papel de mediação interessante entre os indivíduos e o espaço, e mesmo constituir-se como facto de construção identitária: «*Este novo género de arte pública propõe-se exprimir identidade, desde a criação de uma crítica social, à produção de arte como instrumento da mudança; melhorar a coesão social, melhorar a qualidade de vida pela melhoria da paisagem, propiciar um equilíbrio entre diferentes áreas da cidade. Sempre com a participação dos habitantes e afeidores na tomada de decisão. Pode envolver uma grande variedade de sítios públicos: parques, bibliotecas, hospitais, ruas, edifícios públicos, centros comerciais, etc. O mesmo será dizer, qualquer sítio onde as pessoas vivam, trabalhem ou usufruam dos seus tempos livres.*» (Cruz, 2005:13).

A expressão arte pública não é isenta de polémica. São precisamente potencialidades no campo social e de cidadania da arte pública que a tornam numa forma de criação artística particularmente exigente, no sentido em que não é apenas a liberdade artística do autor que está em jogo, mas todo um conjunto de implicações que advêm do facto de interferir diretamente com o espaço público e, conseqüentemente, com todos os indivíduos que dele usufruem, ainda que com maior ou menor impacto e aceitação. É precisamente a acessibilidade inerente ao estatuto de arte pública que a torna um campo muito sensível de criação artística à qual nunca deverá idealmente ser alheio um certo sentido de responsabilidade social.

É nesta perspetiva que Sara Selwood refere algumas dimensões segundo as quais a arte pública se pode revelar benéfica para as comunidades que nela investem.

A arte pública enquanto *promotora de objetos de valor artístico*; enquanto facto de *melhoramento do espaço público*; enquanto forma de *cooperação com a própria arquitetura* presente no local; enquanto promotora de uma possível *inovação no próprio processo criativo dos artistas*; enquanto fomentadora de um *diálogo entre a comunidade e a sua própria história*, ou a educação da comunidade com vista a uma perceção da narrativa local. É claro que subjacentes a estas possíveis vantagens da arte pública há pontos mais ou menos problemáticos. No que diz respeito à relação entre arte pública e arquitetura, esta pode não ser sempre consensual, no sentido em que por vezes na perspetiva do arquiteto a arte pública poderá servir para embelezar ou melhorar o seu projeto, não sendo um valor válido *per se* independente da estrutura arquitetónica na qual se integra. Por outro lado, a questão da integridade do artista também poderá ser levantada: pretender-

se-á que a arte pública seja por norma mais acessível e, portanto, de alguma forma, de mais ‘fácil’ leitura para as pessoas que com ela se cruzam diariamente ou, por outro lado, deverá prevalecer a visão do artista enquanto resultado de um processo criativo estritamente pessoal e integrado no seu percurso enquanto produtor de objetos artísticos? Evidentemente, para estas questões parece ser o consenso entre os extremos a única forma de se poder criar algo que se pretende dialogante e que se afaste de uma visão funcionalista ou demasiadamente pessoal do que a arte pública deveria ser.

Também fonte de desacordo é a dialética entre público e privado inerente ao tema da arte pública: *“A arte pública é pois um tema polémico pela sua abrangência urbana, pelos locais onde surge: públicos, porque frequentados diariamente por milhares de pessoas, como as estações do metro; mas privados, porque para ter acesso a alguns dos exemplares é mesmo preciso pagar título de transporte. Pública também porque feita com intervenção da comunidade (...), ou pública, porque imposta a essa comunidade pelos poderes políticos e económicos, sem qualquer intervenção daqueles que a vão usufruir, cruzando-se diariamente com ela.”* (Calado, Margarida, in Regatão, 2007:8).

No que diz respeito ao papel dos cidadãos na sua participação na arte pública da cidade, Dolores Hayde, *salienta de forma inequívoca o papel decisivo que a comunidade deve ter na conceção de objetos de arte pública para o espaço de que diariamente faz uso,* (Hayden, 1995:68).

Podemos dizer que com arte pública se pretende a produção de um espaço público que promova o próprio local e o ponha em relação com a cidade, e que, simultaneamente, provoque o diálogo e o espírito crítico dos cidadãos: *“Não chamamos, portanto, arte pública a qualquer objeto que se instale no espaço urbano mas às práticas artísticas e culturais que precisamente se dão por missão a produção de domínio público, entendendo-se para tal a produção de um espaço que dê aos cidadãos oportunidade de se encontrarem, discutirem e decidirem, através de processos de diálogo, sobre os assuntos comuns que lhes digam respeito.”* (Cruz, 2005:13). A arte pública pretende-se, assim, uma forma de promover um espaço público de encontro de ideias. Ou, nas palavras de um artista, *“ (...) art can contribute to an open debate within a wider public sphere”* (Moura, 1991:8).

A arte pública é uma forma de expressão que entende o espaço público como um lugar de identidade e de atividades. No sentido de facilitar a regeneração urbana de determinado local é importante que cumpram as seguintes premissas:

- *“Acréscitar novos significados sociais, culturais e/ou políticos aos espaços públicos ou abordar novos temas e valores públicos, facilitando a sua apropriação;*
- *Unificar e reforçar a identidade do edificado e do espaço público;*
- *Tornar os locais mais interessantes e apelativos, estimulando as expectativas relativas à qualidade de vida;*
- *Criar oportunidades para uma aproximação do público em geral à arte;*
- *Ajudar a regeneração cultural e artística da cidade e de seus habitantes;*
- *Aumentar os investimentos políticos e corporativos na arte.*

Sendo salvaguardados estes princípios, resultará benefícios nos seguintes aspetos:

- *Melhorar o ambiente aumentando a qualidade de vida dos habitantes;*
- *Desenvolver identidade positiva e melhorar imagem local, promovendo regeneração;*
- *Encorajar utilizadores do espaço público a valorizar o local, contribuindo para a redução de vandalismo e criando um ambiente mais seguro;*
- *Criar ícones que podem surgir como pontos de referência;*
- *Definir rotas;*
- *Promover conexões entre espaços e locais;*
- *Enfatizar pontos-chave;*
- *Encorajar investimentos:*
- *Demonstra confiança social, cultural e económica, estimulando assim o investimento e o crescimento da economia.*
- *Fornece focos de estímulo ao turismo;*
- *Contribui para a economia local pela criação de oportunidades de trabalho a artistas e negócios associados;*
- *Relacionar usuários/comunidade habitante/trabalhadores/visitantes com peça:*

- *Promoção da inclusão social;*
- *Desenvolvimento do sentimento de pertença;*
- *Criação de sentido de identidade local e orgulho social pela comunidade*
- *Aumento da coesão social e reforço do sentido de comunidade;*
- *Desenvolvimento do interesse e entendimento da arte;*
- *Desenvolvimento da criatividade, aumento das apetências sociais;*
- *Enriquecer vida cultural da cidade;*
- *Desenvolver um perfil cultural da cidade;*
- *Desenvolver orgulho cívico e ajudar a criar imagem distinta.”*
(Remesar,A., 2007:42 a 49).

O papel económico da arte pública na regeneração urbana é uma questão difícil, principalmente por ser complexa e nebulosa.

É complexa por envolver a inter-relação entre os valores estéticos, a identidade social e do comportamento económico da população; é nebulosa, pelos domínios de vida estética social e económica serem tendenciosos e desconexos, apesar de sua inter-relação ser, e ter sido, fundamental para alguns movimentos intelectuais. Antes de mais é importante perceber o propósito da regeneração urbana, segundo Tony Bovaird:

Aumentar o bem-estar dos residentes e trabalhadores da cidade

Aumentar rentabilidade gerada na cidade	Aumentar postos de trabalho na cidade	Aumentar salários na cidade	
Melhorar coesão social da cidade	Aumentar interação social	Melhorar qualidade das interações sociais	
Melhorar a imagem da cidade na tomada de decisões	Aumentar representações em organizações nacionais. (público e privado)	Melhorar imagem da cidade enquanto centro de mudanças dinâmicas	Atrair centros de decisões nacionais para a cidade. (público e privado)
Melhorar imagem da cidade enquanto centro de cultura	Manter e melhorar equipamentos culturais da cidade	Promover aumento de equipamentos culturais.	Promover equipamentos culturais na cidade

Quadro1: Objetivos da regeneração urbana (Tony Bovaird, 1997)

O presente quadro trata a informação de uma forma simples e linear, dando uma ideia geral dos vários papéis da regeneração urbana da cidade. Uma vez que o mundo real não é linear, este tipo de modelos deve ser estudado com precaução, ou seja, há ideias tiradas de tais modelos que podem não corresponder à realidade, noções difíceis de prever e testar. Temos como exemplo a probabilidade de alguns subobjectos do quadro poderem ser pré-requisitos de transformação, enquanto outros podem ser simplesmente contribuições importantes para determinado espaço, mas não fulcrais; há ainda a probabilidade da concretização de alguns objetivos principais poder sofrer do impacto de objetivos menos importantes (relações transversais e indiretas dos objetivos). Este último assunto, relações indiretas entre objetivos, é provavelmente de importância fundamental na compreensão do papel da arte pública na revitalização urbana. É convencional sugerir que os bens culturais de uma área constituem um importante facto para atrair investimentos privados, especialmente no caso de investimentos estrangeiros.

As interações sociais de qualidade na cidade podem ser dependentes de um conjunto de equipamentos culturais pensados para uma grande população, para espaços não exclusivos, isto é, para atrair pessoas de diferentes meios, grupos étnicos, classes. Cada uma destas relações é transversal aos objetivos traçados no Quadro 1.

Estas questões ilustram a dificuldade de perceber como funciona a arte pública, quando estudada em termos de categorias de gestão urbana.

A ação pública deve promover, através de mecanismos clássicos keynesianismo ou através da formulação de novas cooperações com o sector privado, os instrumentos necessários a nível económico, social, político e cultural que impulsionem o desenvolvimento da cidade.

O modelo de Tony Bovaird supõe dotar a cidade de alguns mecanismos de desenvolvimento que permitem fixar a sua forma espacial, onde o tema da arte pública (permanente ou temporária, objeto e processo) surge como um dos mecanismos que melhor promove a coesão social permitindo alargar o campo de utilização, com o fim de aumentar o rendimento global gerado na cidade, melhorando a coesão social e ao mesmo tempo melhorar a imagem da cidade na tomada de decisões e, dentro destes princípios, melhorar a imagem da cidade enquanto centro de cultura.

Um projeto de arte pública entende, como objetivo fulcral fomentar o sentimento de posse das obras pela população local através da facilidade de acesso ao local e permitindo ao público acompanhar e participar nas obras em andamento; igualmente, facilitar e promover o acesso aos artistas através da realização de exposições, *workshops*, etc. Apesar

destes fatores, uma forma de arte não pode só por si ser um “regenerador de espaço”, apenas pelo facto de ser aceite pela comunidade, é importante criar relações económicas de retorno. No entanto é importante estudar bem a (possível) cumplicidade de arte pública com o desenvolvimento corporativo e o poder em que é fundada. Os investidores não desenvolvem com o fim de construir a “cidade bonita”, mas com o propósito de receber algo em troca.

Deste modo, é importante criar uma cadeia de decisores que controlem de forma independente o papel da arte e o seu impacto tanto na sociedade como na cidade, de modo a que a arte não constitua um elemento independente da comunidade residente e utilizadora do espaço.

2. Espaço Público

A evolução do espaço público, no meio urbano, pode ser sintetizada, segundo Gehl, em quatro etapas:

- *Cidade Tradicional, onde locais de comércio, circulação e encontro, coexistiam em harmonia;*
- *Cidade Invadida, onde os usos individuais do território reduzem outros usos no espaço público, associado ao tráfego automóvel;*
- *Cidade Abandonada, onde a vida em comunidade e o espaço público se apresentam escassos;*
- *Cidade Recuperada, a procura de um equilíbrio entre os usos dos locais de comércio, circulação e encontro. (Jan Gehl, 1971:20)*

Já Nuno Portas considera três etapas de desenvolvimento do projeto do espaço público, que correspondem a três gerações de projetos:

“Primeira geração - corresponde às intervenções da década de 1980, que incidem sobre a requalificação de espaços públicos dentro da cidade consolidada, espaços importantes ou de prestígio que correspondem a um renovado interesse para com o tema do património edificado. Naquela década já é difundida a tese da prioridade do espaço público como instrumento catalisador de iniciativas privadas na recuperação de edifícios;

Segunda geração - intervenções na década de 1990, são projetos mais completos e ambiciosos que enfrentam temas ligados tanto à acessibilidade e a articulação de redes intermodais, como, tirando partido da presença de edifícios públicos ou privados de grande cariz simbólico (as catedrais da cultura, do desporto, do consumo, etc.), aproveitam estes momentos para construir espaços públicos de referência. Podem-se incluir nesta classe as intervenções em áreas ex-industriais para instalação de eventos com alcance muitas vezes ultra nacional, os jogos olímpicos, as grandes exposições universais, por exemplo, onde pela própria natureza do evento, o sistema de espaços públicos tem um papel estruturante e edificado para toda a intervenção;

Terceira geração - de projetos corresponde a uma tomada de consciência da explosão da cidade. Partindo do conceito de cidade-rede, os projetos apoiam-se na necessidade do papel estruturante do espaço público na cidade emergente: utilizando as ferramentas do desenho ambiental e paisagístico aplicado, por exemplo, aos nós viários, ao sistema de mobilidade, aos corredores de redes de espaços públicos, constituem-se como elementos cuja capacidade de atração é determinante num contexto de escassa legibilidade formal.” (Nuno Portas, 2003:163).

Existindo diversos modelos de cidade é possível, no entanto, assinalar situações marcantes relacionadas com ideais de planeamento urbano e espaço público significativos no desenvolvimento das cidades:

Urbanismo pré-moderno - Os aglomerados populacionais estavam organizados como conjuntos de prédios, contínuos ou vizinhos destinados a habitação, instalação de conveniência ou de atividades. Para aplicação deste conceito de prédios contínuos ou vizinhos não se exigia contiguidade de edificação mas apenas de logradouros, tais como quintais, hortas, silos, etc., que criassem relação de vizinhança e proximidade entre prédios e cuja continuidade não desapareceria pelo facto de existirem vias de comunicação, estradas, ruas, largos etc.

Esta disposição organizativa era da responsabilidade dos seus habitantes. Trata-se de fato de uma organização de planejar e construir direto, ajustado ao ambiente físico, às funções da cidade e às necessidades dos residentes, sendo o tráfego maioritariamente de modo pedonal.

Traçados monumentais – As propostas centralizadas e radiais destas cidades eram idealizadas a partir dos exercícios geométricos demonstradas na perspetiva axial, que organizava o espaço em linhas matemáticas dentro de dois planos, e eram apresentadas como uma “construção geométrica correta” transformando-se num instrumento de retificação e construção dos cenários urbanos. Ao mesmo tempo cooperavam com a ideia de um espaço racional a partir da aplicação sistemática do traçado urbano reticular. Se em algumas cidades foi ensaiado um urbanismo sob os novos conceitos, foi em Roma que o espaço urbano idealizado no Renascimento se concretizou como conceção imprescindível.

Revivalismo do século XIX - As profundas mudanças económicas, políticas e sociais que marcaram o século XIX influenciaram a conceção urbanística moderna, que se materializou nas reformas empreendidas em muitas cidades europeias a partir da segunda metade do século XIX. O exemplo mais marcante foi a reforma de Paris realizada por Haussmann, transformando o seu aspeto ainda medieval em sua estrutura urbana duma

cidade moderna, o seu plano, essencialmente um projeto viário radiocêntrico, atendeu a numerosos objetivos.

A abertura de novas avenidas, retas e largas, visou ao mesmo tempo arejar os quarteirões insalubres e facilitar a circulação de tropas, permitindo o transporte rápido da artilharia para qualquer ponto da cidade que ficasse sob a ameaça de algum levante revolucionário.

O plano estruturou-se basicamente a partir de três obras: a reforma do centro, o cruzamento viário da cidade e a construção de novos bulevares. A influência do plano Haussmann foi praticamente universal e estendeu-se a outros urbanistas contemporâneos como Cerdá e F. Olmstead, traduzindo-se em reformas realizadas em diversas cidades da França como em Roma, Viena, Madrid, Barcelona, Cidade do México, Chicago e Washington. Este conceito urbanístico assenta numa expansão em quadrícula cujo desenho levava à criação de grandes avenidas, praças, jardins, pontes e bulevares.

Movimento Moderno (funcionalismo) - No início do século XX, os modelos orgânicos das cidades e a Cidade-Jardim começaram a ser questionados. Os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) e a Carta de Atenas, redigida em 1933, desenvolveram um modelo de cidade totalmente diferente.

Tirando proveito dos avanços tecnológicos na área da construção civil, as cidades passaram a ser construídas por conjuntos de edifícios altos rodeados de espaço público e zonas verdes. A mobilidade seria assegurada por um conjunto de enormes avenidas. Emerge uma cidade funcional, segregando-se os diversos usos do solo através do seu zonamento segundo quatro princípios: habitar, trabalhar, lazer e circulação. As habitações pretendiam-se bem iluminadas pelo Sol, pelo que a sua localização e orientação dos edifícios deveria ser de modo a maximizar a exposição solar de modo a evitar ensombramentos.

José Lamas, no livro “Morfologia urbana e desenho da cidade”, conclui que *“a metodologia da conceção moderna é completamente diferente. Na cidade tradicional, a dimensão e a organização do alojamento resultavam da forma do edifício, e este da forma do lote e da sua posição no quarteirão. Para o urbanismo moderno, a célula habitacional é o elemento-base de formação da cidade. Agrupa-se para constituir edifícios, e estes agrupam-se para formar bairros. O agrupamento de células habitacionais determina a forma do edifício e o agrupamento de edifícios determina a forma do bairro.”*

Le Corbusier ocupa um lugar de destaque no movimento moderno e pode ser considerado o principal inspirador do novo modelo de cidade, que apelidou de “radiosa”. Os modelos de Cidade-Jardim e de Cidade Radiosa, embora com profundas diferenças ao nível

morfológico tinham em comum a libertação de amplos espaços para usufruto público. No início da década de 1960 surgiram as primeiras críticas ao movimento moderno.

De facto, apesar das boas intenções dos seus criadores e da qualidade arquitetónica dos edifícios, a cidade moderna foi pensada em grande escala, uma espécie de produção em massa estandardizada, expandindo-se por territórios cada vez mais vastos. Carecia de locais mais humanos, com que os cidadãos se identificassem, o que se traduziu na reduzida vivência dos amplos espaços públicos e interação entre pessoas e, consequentemente, em problemas sociais.

A própria conceção de rua e de quarteirão, tão caros ao urbanismo formal, desapareceu, fenómeno alimentado por um funcionalismo que criava zonas dormitório obsoletas. Contribuindo, também, para a redescoberta da urbanística formal e da geografia urbana e para as contradições ao funcionalismo e finalmente para a recolocação da integração da Arquitetura e da urbanística no desenho da cidade.

Em reação ao modelo teórico moderno, vários autores revoltam-se contra o modelo de cidade segregada e defendem o modelo de cidade compacta, isto é, de usos diversificados e densidade elevada, de maneira “*a não existir separação entre circulação pedonal e de veículos, de modo a que exista interação entre a população através da integração das funções*” (Jane Jacobs, 1961: 48).

No entanto, a cidade compacta pode apresentar uma grande desvantagem - a desigualdade social, uma vez que as áreas centrais compactas se encontram muito bem servidas de equipamentos, serviços e emprego e estes fatores se refletem no elevado custo do solo. Por outro lado, tanto quanto a necessidade, “*a vontade de possuir habitações maiores e mais baratas impulsiona a população a deslocar-se para as periferias, transformando assim estas áreas em espaços maioritariamente residenciais, escassos em espaço público, equipamentos e emprego no geral*” (Nuno Portas, 2003:16.18).

É fundamental proporcionar espaços que integrem a população não apenas na cidade, mas também no bairro/zona/subúrbio onde vivem. Criar um sentimento de pertença e de orgulho do local onde habitam e trabalham é crucial para o bom funcionamento da cidade.

O espaço público surge não só como uma componente articuladora do tecido urbano, mas também como um elemento de coesão físico e simbólico, que promove diversidade funcional e social, incentivando contacto e encontro entre distintos usuários e assim definindo novas centralidades.

Segundo Jordi Borja, *“o espaço público da cidade, não é o espaço residual entre as ruas e os edifícios. Muito menos é o espaço vazio, considerado público simplesmente por razões jurídicas. Nem um espaço “especializado”, onde se vai, como quem vai a um museu ou a um espetáculo. Melhor dizendo, os espaços citados são espaços públicos potenciais, mas é preciso algo mais para que sejam espaços públicos urbanos”* (Borja 2000:48).

É importante conceber espaços que respondam às necessidades de quem o usa, no entanto, nem tudo pode ser pré-definido. É possível prever, de uma maneira um pouco superficial, qual o uso que uma pessoa dará a um espaço, no entanto é impossível prever a realidade desse local na mente dos seus usuários. O essencial é traçar as bases e dar liberdade às pessoas de transformar e adaptar o espaço a elas próprias.

Vários autores realizaram estudos de comportamentos em espaços públicos, por meio de observação, de modo a perceber o que torna um espaço “popular” ou não.

O porquê de existirem lugares, desenhados e programados, praticamente abandonados e outros, que surgem sem qualquer planeamento, com grande adesão da população.

No presente trabalho destacam-se dois autores, W. H. Whyte e Jan Gehl. Este último, através da observação e do estudo da população identifica o que considera ser as três principais atividades exteriores: *“- Necessidades fundamentais que se repetem com regularidade, como deslocações à escola ou ao trabalho e atividades de comércio; - Opcionais, as que se realizam se existir um desejo e se o tempo e o local foram propícios a tal, como atividades de lazer; - Sociais, dependentes de outros indivíduos, como jogar, conversar, interagir no geral”* (Whyte e Gehl 2005:2 a 8).

Segundo estas premissas, o espaço público é um instrumento estruturante da cidade e reflete-se na continuidade e na sua permeabilidade, na organização do meio urbano edificado e na diversidade de usos.

Para desenhar um espaço de convívio da população, é fundamental entender as suas dimensões, elementos e critérios:

A dimensão do espaço público, segundo Pedro Brandão prende-se em três frentes:

1. *Percentual/Sensorial: trata de aspetos de compreensão global do espaço como cor, forma, textura, contraste;*
2. *Social/Funcional: relacionado com as vivências pessoas capazes de alterar a forma*

como se vê ou se recorda um determinado espaço;

3. *Morfológica: tem a ver com a evolução e transformação do desenho das cidades.*

Elementos constituintes do espaço público:

- *Parques, jardins urbanos; espaços livres de integração de equipamentos e infraestruturas, constituídos por áreas ajardinadas pontuadas por passeios, áreas de repouso e de lazer; onde pode existir elementos de arte urbana, água, quiosques, áreas de jogos infantis, pavimentados e mobilados. Podem servir um bairro ou toda a cidade;*
- *Praças e ruas: conjunto de espaços destinados à circulação e permanência;*
- *Espaços canais: dedicados a infraestruturas, barreiras físicas ou condicionantes de espaço;*
- *Paragens, estações corredor, túneis, passagens subterrâneas e áreas de serviço. É o espaço pedonal condicionado e sinalizado, resultante da circulação de veículos a motor;*
- *Parques de estacionamento;*
- *Margens fluviais ou marítimas: faixa de terreno paralelo à linha de costa. Deve ser de fácil acesso, pavimentado, mobilado, equipado e deve apoiar funções de passeio, ciclismo e repouso.*

Espaços-traçado	Encontro	Largos, praças
	Circulação	Ruas, avenidas
Espaços - “paisagem”	Lazer - Natureza	Jardins e parques
	Contemplação	Miradouros e panoramas
Espaços - deslocação	Transporte	Estações, paragens, interfaces
	Canal	Vias-ferreas, auto-estradas
	Estacionamento	Parking, silos
Espaços - memória	Saudade	Cemitérios
	Arquiologia	Industrial, agrícola, serviços
	Memórias	Espaços monumentais
Espaços - comerciais	Semi-interiores	Mercado, centros comerciais, arcadas
	Semi-exteiores	Mercado levante, quiosques, toldos
Espaços - gerados	Por edifícios	Adro, passagem, galeria, pátio
	Por equipamentos	Culturais, desportivos, religiosos, infantis
	Por sistemas	Iluminação, mobiliário, comunicação, arte

Quadro 2: Tipologias de espaços públicos (Pedro Brandão, 2008:19)

Crêterios de espaço público:

- *Identidade: relação de apropriação da população de um determinado espaço. Constituído por elementos biológicos (como fauna, flora, pavimento, água) e humanos como elementos de história, culturais, sociais, econ micos e ambientais;*
- *Continuidade/Permeabilidade: rede viária (pedonal, circul vel, automóvel), estrutura verde, serviços de transporte público, recolha de lixo, iluminação. Relação entre edificado e espaço adjacente – ligação física e visual com a envolvente;*
- *Segurança: forma do espaço, tipo de equipamentos, fácil acessibilidade, manutenção e iluminação;*
- *Conforto: climático, acústico (através de barreiras de vegetação ou modelação do terreno), qualidade visual (iluminação natural e artificial), qualidade do ar (vegetação, limpeza, conservação);*
- *Diversidade: adaptação a usos diversos, promoção de vivências distintas; compatibilidade com diferentes serviços e equipamentos” (Pedro Brandão, 2008:19).*

O espaço público “surge não só como um indicador de qualidade urbana, mas também como um instrumento privilegiado das políticas urbanísticas com capacidade de qualificar áreas periferias visando a manter e renovar os antigos centros e produzir novas centralidades, de modo a articular os tecidos urbanos e conferir um novo valor às infraestruturas” (Borja 2003:17).

Seguidamente são apresentados, através de um “guia” de melhoria de ambientes caracterizados por predomin o de infraestruturas, instrumentos que conferem qualidade a um determinado espaço e vão desde ações de melhoria a ações de valorização de um local.

Trata-se de um guia aplicável a várias situações, predominantemente, periféricas:

Qualidades	Ações de melhoria	Carácter	Ações de valorização
Cuidado e aparência	Canais - taludes, ligações, corredores verdes (linha)	Pavimentos	Qualidade de equipamento e contenção de equipamentos
	Entrada, organização de “parking”		Plantar �rvores de rua, cor e cenário, vedações temporárias
	Vias de peões, sinalização		

Qualidades	Ações de melhoria	Carácter	Ações de valorização
Boas vindas	Ícone, nós e chegadas marcadas	Marcos locais Espaço urbano	Acentuar marcos visuais, “décor”, pavimentos, luz, arte.
	Núcleos centrais “claros” (pontes)		melhor vivência de frente edificada, “eventos” pontuais.
	Limpeza, elementos naturais acolhedores		
	Hierarquia, lojas, “street dressing”		
Conforto e segurança	Trama de área habitacional	Vida de rua	Encorajador comércio de rua, actividades, toldos, esplanadas
	Ruas reconhecíveis		Introduzir alternativas entre zonas calmas e de actividades.
	Área de concentração de serviços		
	Separação natural de tráfego mais lento		

Quadro 3: Melhoria de ambientes caracterizados por predomínio da infraestrutura (Pedro Brandão, 2008:29)

As dinâmicas das “cidades periferias” estão relacionadas com problemas de degradação ou da especialização dos centros que se traduz na crise da cidade como espaço público. O conceito de periferia remonta ao século XIX quando surgem espaços suburbanos em torno das grandes cidades. Estes encontravam-se longe da poluição industrial e das condições de insalubridade dos centros, ou seja, apresentavam boas condições de habitação, muito favoráveis à classe média. Apesar destes pontos se afigurem mais “saudáveis”, dependem do centro da cidade, apresentam escassez ou mesmo inexistência de comércio e de emprego, o que resulta no aumento de trajetos com direção ao centro.

Com o aparecimento do automóvel assiste-se à fusão entre estes aglomerados e a malha urbana continua, sem limites evidentes. Estes passam a desenvolver-se mais rapidamente, apesar de ainda serem dependentes do centro, facto que promove o uso do automóvel e o quase abandono dos demais transportes, especialmente os sobre carris.

Segundo François Ascher a metropolização da cidade consiste “na procura da concentração de riquezas humanas e materiais nas aglomerações mais importantes. É um processo reconhecido em todos os países desenvolvidos, mesmo se assume formas diversas que têm a ver com as especificações regionais e nacionais. Resulta principalmente da globalização e do aprofundamento da divisão do trabalho à escala mundial, o que torna necessárias e mais competitivas as aglomerações urbanas capazes de oferecer um mercado de trabalho vasto e diversificado, a presença de serviços de muito alto nível, um grande número de equipamentos e de infraestruturas e boas ligações internacionais.

Os empregos, o comércio, os equipamentos sanitários, educativos, culturais e de lazer das grandes aglomerações atraem igualmente as populações mais qualificadas” (François Ascher, 2010:62).

Identidade e participação

Na cidade atual o espaço público, principalmente periférico, perde o carácter de reunião e encontro, convertendo-se num local marginal, desenhado conforme os requerimentos capitais. Trata-se de um modelo de cidade onde prima o fato económico limitado, baseado no consumo, ligado à mobilidade motorizada, que resulta num espaço carente de qualidade ambiental. Há uma falta de representatividade que deveria ter em conta as necessidades ou desejos dos utilizadores que lhe darão um uso real. Deste modo, a participação cidadã afigura-se como um instrumento potenciador de espaços e catalisador de atividades.

A condição essencial para que esta participação funcione realmente é a da necessidade da intervenção de todos os agentes implicados em todas as fases do processo, que vai desde a identificação dos problemas, a determinação das prioridades, a definição dos objetivos, à intervenção no desenho, à gestão de soluções e nas vivências e apropriações posteriores de soluções com o fim de ordenar e assegurar a igual relação entre os diferentes atores.

A participação cidadã pode conseguir que os processos sejam mais rápidos, a análise será mais fiável, evitando-se soluções equívocas, aliadas ao sentimento de apropriação e ao aumento de confiança nas capacidades dos implicados, será o resultado para que a participação de uma comunidade possa ter, num determinado espaço, uma melhoria da qualidade do produto.

2.1. A Identidade Urbana na participação da Arte no Espaço Público

“No puede existir escultura sin cultura, ni tampoco cultura sin escultura”.

Pomponio Gaurico. Sobre la escultura. (1504)

“Un monumento tiene dos vertientes: el recuerdo de un personaje y la huella de quien lo realiza. Es una obra integrada al paisaje urbano; en cierto modo, reflejo de la cultura existente”.

Pablo Serrano

Para se compreender inteiramente as dimensões adequadas da estrutura e morfologias das cidades, tem que se ter bem interiorizado o contexto de construção das mesmas, sedimentado numa cultura urbana que resulta da relação entre o quadro existencial e o potencial (constituído por planos e projetos) que representa o processo dinâmico e interatuante na leitura da Arquitetura da cidade. Esta noção de tempo também é crucial na leitura e observação de uma cultura de sociedade pois ela integra uma multiplicidade de factos que por vezes se opõem às ideias ou projetos, fazendo parte integrante da nossa urbanidade. É o caso da Arte Pública que também tem expressão numa dimensão temporal, incidindo em muitos casos em processos de redesenhar a cidade.

Tendo como perspetiva o tempo atual, o autor Alfredo Mela aponta *“que, com o crescimento e transformação das cidades, verificou-se haver um desvanecimento do espaço público”* (Mela, Al. 1999:135).

O espaço urbano deixa de ser reconhecido como um todo e passa a compor-se por uma sucessão de fragmentos com imagens relacionadas com os tempos de construção urbana, por vezes sedimentada em modelos culturais que ultrapassam fronteiras, refletindo ideologias da Arquitetura e do Urbanismo. Em concreto, o espaço público tradicional diluiu-se em avenidas de trânsito e zonas verdes sem personalidade, foi também submetido a vários condicionamentos pela publicidade (a ponto de ser ela que o gera, promove e financia), ou seja, o espaço público retrocedeu e perdeu qualidade, abatendo-se sobre as praças e ruas uma cortina de publicidade e de privatização, com notáveis défices estéticos. O uso de transporte velozes tornou as ruas e praças cada vez mais canais operacionais. Também o facto de a população viver em áreas suburbanas na periferia e consequentemente mais distantes dos centros históricos faz com que estes percam o seu papel de símbolos da cidade e de lugares privilegiados de encontro e comunicação.

Outra questão que constitui uma fratura no espaço público atual é o facto da cidade se debater com problemas de segurança com a confusão espaço/privado. É certo que todas as cidades são largamente constituídas por espaços privados, mas aquilo que melhor as define é sem dúvida o seu espaço público. O espaço público associado historicamente à cidade, em princípio, é sempre acessível a qualquer indivíduo. No entanto, na cidade contemporânea, são várias as condições que se alteraram, o significado dos espaços

públicos tende a modificar-se e com isso “*a sua potencialidade de representar terreno de encontro e lugar privilegiado da inovação cultural e da elaboração simbólica*” (Mela, 1999:14).

Neste contexto urbano preocupante mas que também gera oportunidades, a Arte muito pode contribuir para melhorar a qualidade do espaço urbano, sendo na maioria dos casos uma Arte que, superando comportamentos convencionais e formais, “*tenha consciência da necessidade de assumir negações, formular perguntas em diversas direções e incorporar reinvenções na perspectiva de um horizonte inédito e complexo*” (Aguilera, 2004:37).

Perante a crise que se apresenta neste tempo lançam-se então novos desafios ao espaço público – será a qualidade do urbanismo atual que influenciará diretamente a qualidade do espaço público? Segundo Borja este “*é assim um desafio global para a política urbana, um desafio urbanístico, político e cultural, referido a toda a cidade*” (Borja, 2001:15).

a) **Urbanístico:** *o espaço público não é o espaço residual entre o construído e o viário, terá que ser considerado o elemento ordenador do urbanismo, um espaço da qualidade e da diferenciação, ordenador das malhas, articulador e estruturador da cidade.*

b) **Político:** *o espaço público é o espaço de expressão coletiva, da vida comunitária, de encontro e de quotidianos. Existe outra dimensão política do espaço público que é um lugar de afirmação de manifestações sociais. A cidade exige grandes praças e avenidas, especialmente nas suas áreas centrais onde estes atos de expressão política têm lugar preferido junto a edifícios ou monumentos símbolos de poder.*

c) **Cultural:** *A monumentalidade do espaço público expressa e cumpre diversas funções - referência urbanística, manifestações da história e a vontade do poder, símbolo de identidades coletivas. A dimensão cultural do espaço público não se limita à monumentalidade dos espaços construídos, mas a um conjunto dos edifícios, equipamentos e infraestruturas da cidade. As formas transmitem valores, a estética também é uma ética. Menosprezar o espaço público, a sua qualidade, beleza, adequação aos gostos e aspirações dos diferentes sectores da população, é simplesmente deixar de lado as pessoas e contribuir para os processos de exclusão.*

“O espaço público poderá por isso ser encarado como uma espécie de matriz da urbanidade, podendo ser assim constituído por várias dimensões da Identidade”:

I. Morfológica: O espaço público da cidade até ao séc. XX baseia-se no traçado, garantindo a relação direta dos edifícios com a rua, a praça. Com o urbanismo “Carta de Atenas” e o automóvel universal, dá-se a rotura: a disposição dos edifícios autónoma do espaço público.

II. Visual e preceptiva: As imagens mentais que temos da cidade, a legibilidade do tecido urbano, a orientação, a representação do espaço, podem ter variações de sentido cultural e estético. Os espaços icónicos e simbólicos distinguem-se dos “lugares indistintos” (a que injustamente chamamos não-lugares), mas se nem todos os lugares podem ser excecionais, a qualidade “genérica” do espaço público é também identitária.

III. Vivencial e funcional: O conforto, a tranquilidade, o envolvimento (ativo ou passivo) do utente no espaço, seja no quotidiano seja nos momentos festivos e de socialização, reclamam um espaço que proporcione a vida coletiva mas também o anonimato, a privacidade e a salvaguarda da intimidade no “espaço vital” da pessoa. Os aspetos temporais da utilização do espaço público (o dia e a noite, o permanente, o temporário e o efémero) determinam o seu êxito.

IV. Social e Cultural: O espaço e as suas características formais influenciam os comportamentos, em atividades, que podem ser necessárias, opcionais ou sociais. As necessidades psicológicas, segurança, sentido de pertença e autoestima, a expressão estética e comunicativa, a arte, são índices da humanização da paisagem e da inclusão, na esfera pública, simbolizados no espaço público como um todo expressivo dos valores do coletivo.

V. Económica e legal: São as pessoas que conferem vitalidade ao ambiente urbano, como espaço de fluxos económicos, que presume condições:

- *Propriedade dos espaços (o que conservar, do espaço herdado);*
- *Elementos legais (fatores processuais e de gestão da mudança);*
- *Condições de mercado (viabilidade económica, função de uma procura;*
- *Disponibilidade de meios de investimento e validade do retorno.”*

(Pedro Brandão, 2007:19)

Um projeto que tenha um bom desempenho nestas dimensões poderá ser considerado como uma referência; no entanto estes parâmetros são complexos e exigem a articulação entre vários objetivos.

Estratégias de gestão da identidade.

Uma gestão democrática importante da cidade consiste em socializar a centralidade e em monumentalizar as periferias desqualificadas. São necessárias estratégias para produzir espaços públicos, que poderão passar por uma:

- **Regeneração** – de centros históricos por meio de aberturas ou valorizações em ruas e praças, mas também animação lúdica e comercial como feiras e exposições, equipamentos culturais e universitários, acessibilidade de vias urbanas na função de circulação e transporte público e pedonal, melhorias ambientais (como jardins, mobiliário urbano, iluminação) e aspetos sociais e simbólicos.
- **Reconversão** – de espaço em equipamentos públicos que pelas suas condições materiais ou de localização poderão vir a ter novos usos positivos para a cidade o que supõe uma negociação política e económica.
- **Produção** – de espaços novos (terá que ser uma ação de renovação ordenada porque implica a articulação com o resto da cidade).

Hoje é imperativo que as teorias de arte, a arquitetura e o urbanismo construam novos sistemas de pensamento, que interpretem as implicações sociais e éticas que existem nas relações entre formas e ideologias. Para uma nova cultura de espaço público é importante a função narrativa, em que a arte e a memória deverão estar presentes, para que as necessidades de imagem e identificação que os monumentos sempre oferecem sejam satisfeitas (não caindo no risco da rua ser um armazém de móveis).

No discurso da arte o termo contexto pressupõe uma resposta crítica informativa do lugar. A Arte Pública pode também ser vista como um conjunto dos objetos artísticos que estão colocados em contextos urbanos, de forma permanente ou temporária, facilmente acessíveis aos cidadãos, e que têm a capacidade de promover a identidade de um lugar junto dos seus consumidores, involuntários e maioritariamente não especialistas, proporcionando-lhes um maior contacto com a arte, porque faz parte do seu espaço quotidiano. Mesmo que estes não lhe prestem a devida atenção, as obras estão lá, e este contacto diário com as obras influencia a sua atitude perante elas.

2.2. Arte Pública, a dimensão social do Simbólico

Para se compreender bem uma cidade é necessário entender o tipo de representações que esta pode ter, ou seja, a sua dimensão simbólica e consequentemente relação entre simbolismo urbano e identidade social. Não se pode dizer que a cidade se resume a uma forma específica de organização no território, dela faz parte também um enorme conjunto de símbolos, estratificados no curso da história. Podemos ver a expressão destes nas estruturas físicas (ruas, praças e monumentos), nos modos de vida, (cerimónias, rituais da vida urbana), ou ainda nas imagens e discursos que falam da cidade. Isto é, a dimensão simbólica da cidade abrange desde os estereótipos com que é representado o carácter dos habitantes no quotidiano até às simbologias presentes nas bandeiras e nos brasões, passando pelas ilustrações dos guias turísticos indo até às técnicas de marketing que os peritos de comunicação social empregam para promover um centro urbano junto dos operadores económicos internacionais.

Novos simbolismos continuam a produzir-se, *“procuram-se criar novas identidades em novos projetos urbanos. Isto é feito através da vontade de interiorizar os contextos e continuidades no qual decorrem ou, pelo contrário, procurar com que a população adira bem às grandes mudanças que esses projetos introduzem. No entanto, não é fácil definir quantitativamente o que faz a Identidade dos lugares, pois facilmente podemos ser sugestionados por ideias feitas”* (Brandão,2007:17).

- É a nostalgia pelo que esses lugares foram no passado?
- É o seu carácter “Típico”, “pitoresco” ou “espontâneo”?
- É uma coleção de curiosidades locais?
- É um sinal do “amor bairrista”, autoestima de um grupo?
- É a ambição de consagrar uma Marca ou Imagem (institucional ou comercial)?

A dimensão simbólica que caracteriza a cidade faz parte da vida social e as experiências quotidianas dos habitantes estão ligadas por um laço profundo. O simbolismo urbano é um ponto de referência que estrutura e condiciona de muitos modos a atividade social, entrando em profundidade nos processos que definem a identidade dos indivíduos singulares e coletivos. Por outro lado, a atividade social e a interação entre indivíduos cooperaram para a reprodução e modificação dos símbolos ligados à cidade.

“Para todo o indivíduo que faz parte de um sistema social, a identidade pode resultar de um confronto contínuo com os outros; constrói-se assim uma representação de si próprio, da sua unidade pessoal, da distinção entre o seu eu e o dos outros, do papel desempenhado na sociedade e da posição ocupada nas hierarquias sociais. Esta é a grande relação entre símbolos urbanos e identidade (Mela, 1999:23).

É necessário também ver que o espaço público não se constitui com um lugar onde as identidades paralelas se organizam tranquilamente e com uma estrutura bem composta. Antes pelo contrário, é no espaço público que as identidades se misturam e baralham.

Como podemos então perceber o valor do espaço público, na sua expressão identitária?

São os valores relativos da identidade no espaço público que caracterizam as diferentes culturas. Estes valores são intangíveis e manifestam-se de forma recorrente no espaço público, *“como o valor da pertença, o valor emocional, o valor estimativo ou sentimental, o valor estético e simbólico. Quanto mais altos estes valores, num carácter especial e singular, melhor é a qualidade urbana. Esta é a percepção social de um valor identificador do espaço que se pode definir numa imagem com atributos”* (Brandão, 2007:16):

- Legibilidade (Identidade, distinção como coisa);
- Estrutura (Identidade na relação da coisa com outras e com o observador);
- Significado (Identidade de elementos distintivos, relativa a referências claras).

Da cidade fazem parte as pessoas e os edifícios, ela compõe-se por uma grande densidade de usos e de grupos que estabelecem relações sociais entre si. É um lugar onde se dão processos de inclusão e exclusão social, de normas culturais que regulam, relativamente, os comportamentos coletivos, de identidade que se expressa material e simbolicamente no espaço público e na vida da cidade. É nela também que os cidadãos participam nos assuntos públicos, é um lugar de política, do exercício do poder.

A escultura tem, definitivamente, uma grande responsabilidade de ordem simbólica na cidade. Tem uma função monumental, pois é sobre o tecido urbano que os escultores concretizam as suas obras criando os sinais, os símbolos da comunidade. Algumas destas esculturas podem ter perdido as características formais do monumento tradicional, mas continuam a ser monumentos, não pela escala, mas pela capacidade que possuem de produzir sensações, sentidos, simpatias e ódios, naqueles que com estas se cruzam e convivem.

No contexto urbano a arte tem uma dimensão social que deverá passar por todos os momentos da sua criação para constituir-se como Arte Pública. A dimensão social da Arte Pública toma lugar no desenvolvimento de novos lugares ou na regeneração de outros, numa perspetiva de monumentalizar o espaço urbano. A nova monumentalidade facilita o progresso da identidade e cria novos símbolos sociais num processo de reforço das características dos planos de desenvolvimento urbano: aumentar a coesão social, melhorar as condições de vida e ambiente, propiciar o equilíbrio entre zonas diferentes da cidade. Através da Arte Pública os escultores tornaram a arte num serviço do povo, uma arte realmente popular.

É importante também reter que a tendência da evolução nos processos de desenvolvimento e regeneração urbana deverão ser sustentados por processos de participação, pela Ação direta de tomada de decisões por parte dos utilizadores. Um espaço existe para a participação dos cidadãos.

2.2.1. Simbolismo do Espaço Público e Identidade Social

O termo “Espaço Público” só tem sentido no âmbito da cidade. Antes de falar de “Arte Pública” sente-se a necessidade de refletir sobre a cidade atual e enunciar alguns dos múltiplos problemas que incidem na implantação das obras de arte e seu contexto espacial e temporal.

A cidade enquanto uma referência geográfica e simbólica inclui uma grande variedade de espaços públicos que a caracterizam e que constituem a sua imagem (como parques, ruas, edifícios ou esculturas). Estes símbolos têm influência direta nos seus habitantes e no modo como interagem socialmente. Mas qual é afinal o papel do simbolismo do espaço urbano em relação à identidade social?

A abordagem deste será feita com base no estudo de Enric Pol e Sergi Valera de 1999, “Simbolismo do espaço público e identidade social. Cidades em paralelo”. Neste artigo apresentam-se algumas reflexões e conclusões sobre o que significa a expressão “*simbolismo de um espaço urbano*”, que se pode dizer acerca do seu significado, qual é o papel do simbolismo no espaço urbano em relação à identidade social e como este gera e consolida identidades urbanas.

Termina com a análise destes aspetos feita em quatro estudos empíricos realizados em distintos bairros de Barcelona e divide-se em quatro capítulos:

1. “Significado e simbolismo do espaço”;
2. “Simbolismo e Identidade Social”;
3. “Como um espaço se torna um lugar simbólico”;
4. “Bases Empíricas”.

Sobre a questão da definição do simbolismo do espaço urbano estes autores definem-no como uma componente básica e determinante no bem-estar social dizendo também que *“Se existe uma boa identificação com a cidade, se existe uma identidade de lugar; o nível de satisfação global do cidadão é mais elevado. As pessoas têm a necessidade de criar laços de identificação com um espaço físico próprio. É um processo que ocorre independente da qualidade estética ou monumental”* (Enric Pol e Valera 1999:42).

Já Kevin Lynch explicava também este conceito na sua afirmação de que um elemento ou espaço urbano entra no mundo perceptível das pessoas ou das coletividades quando se reúnem pelo menos três características:

- a) *Identidade (o espaço distingue-se de outros, é apercebido como um todo autónomo no seu contexto);*
- b) *Estrutura (existe uma relação entre o elemento e o observador e outros objetos;*
- c) *Significado (existe uma implicação emocional e funcional para o sujeito).”* (Kevin Lynch, 2011:113)

O conceito de apropriação é intrínseco a estes temas pois o sentimento de pertencer a um lugar ou de posse de o habitar ou de identificar com ele é comum a todos nós.

Em outros textos dos autores citados, analisaram-se componentes que também se encontram no processo de apropriação, descrevendo uma relação dialética e cíclica entre uma componente de ação transformadora e outra simbólica. As pessoas ou as coletividades transformam o espaço e incorporam-no nos seus processos cognitivos e afetivos de uma maneira ativa e atualizada. Através de uma interação simbólica estes reconhecem o contexto em que se inserem e auto atribuem as suas qualidades como definidoras da própria identidade. *“É um processo social urbano que requer tempo e se apoia na construção simbólica através da interação. O contexto passa então a ter um papel de referência nos processos cognitivos e afetivos”* (Pol, 1996:23).

A relação entre simbolismo e identidade social apoia-se na psicologia social. Segundo esta, as categorias urbanas são um tipo de categoria social que os indivíduos usam para definir identidade social urbana. Esta identidade é o resultado de um sentimento de pertença a grupos sociais nos quais as pessoas se associam e identificam gerando um grupo do qual faz em parte as atribuições internas e externas.

Segundo os autores referenciados, a definição dos indivíduos e grupos tem como base a identificação com o contexto urbano em que convivem, num determinado nível de abstração: bairro, área e cidade patenteando as semelhanças e diferenças entre indivíduos ou grupos de outros bairros áreas ou cidades, com base nas seguintes dimensões que são os eixos sobre os quais se forma a identidade social urbana:

- Dimensão territorial (limites geográficos);
- Dimensão comportamental (práticas sociais);
- Dimensão social (estrutura e tipo);
- Dimensão ideológica (valores, crenças e culturas);
- Dimensão psicossocial (estilo de vida);
- Dimensão temporal (memória coletiva).

Os espaços simbólicos urbanos são elementos de uma estrutura comum urbana inserida numa categoria social e que identifica um grupo social vinculado a este contexto capaz de simbolizar uma ou algumas das dimensões referidas. Facilita, também, a percepção de que quem utiliza o mesmo espaço é igual aos membros do grupo na medida em que se identificam com o mesmo. Assim, alguns espaços facilitam o processo de identificação social urbana e tornam-se muitas vezes símbolos de identidade.

Para que um espaço se torna um lugar simbólico, uma das primeiras explicações que se pode encontrar assenta na vida em sociedade, na vivência individual do objeto ou do espaço. O ato de criação do espaço público simbólico poderá ter uma dupla origem, em novos espaços, criados espontaneamente pela população, ou na planificação ou impulso intencional de quem tem poder para concretizar uma ação de transformação do contexto. Aparece, assim, a diferenciação de dois novos conceitos: simbolismo primário e simbolismo posterior.

O simbolismo primário decorre quando é a estrutura social que promove a criação ou transformação de um contexto, com um desígnio ou uma intencionalidade determinada.

Esta tem a capacidade de exercer uma ação de poder podendo dotar o espaço público de forma, de estrutura ou de uma toponímia. Podem também ser realizadas valorizações definindo uma estética que perdure na memória coletiva. Nesta especificidade de simbolismo, o espaço simbólico é criado com um significado já previamente estabelecido que poderá ou não ser integrado como elemento que aglutina a comunidade. O reflexo destas características espelha-se na maioria das grandes ações urbanísticas na cidade e das intervenções artísticas no espaço público.

No entanto, segundo Pol e Valera, este tipo de simbolismo pode não ser bem recebido, no sentido em que a intervenção pode não se sintonizar com a sensibilidade da população recetora e constituir, por exemplo, um rompimento com a sua tradição.

O simbolismo posterior está presente nos espaços ou objetos que têm um papel ativo e que são de grande referência para a comunidade. Estes espaços vão ganhando significado ao longo dos tempos para cada indivíduo ou coletividade social. A partir da interação entre as pessoas, aqueles espaços tornaram-se lugares comuns, carregados de significados que atuam como elementos estruturantes da comunidade, não requerendo, então, a estrutura monumental e formal.

Acabamos por concluir, com estes autores, que os mecanismos psicológicos ligados à cognição, afetividade, interação, construção da identidade individual e social estão em parte explicados na interação com a envolvente a partir de processos simbólicos. A estruturação intencional desta envolvente (já definida como o simbolismo primário) não é compatível senão com a construção social de um significado do lugar.

Da cidade fazem parte inúmeros espaços e lugares com um carácter simbólico e que não têm necessariamente de ser todos monumentais ou urbanisticamente excecionais. O simbolismo do espaço é construído pela população, apesar de a sua arquitetura ter mais ou menos irrelevância urbanística, fenómeno de grande fascínio e que diz muito sobre o que é a identidade do lugar.

2.2.2. Usos Sociais e Apropriação do Espaço Público.

Até agora uma importante conclusão poderá ser tirada: um dos fatores mais importantes para se garantir que todos possam fruir igualmente do espaço público é a diversidade de funções e de utilizadores. Ao ser fornecido o espaço público com qualidades estéticas, espaciais e formais, estamos a facilitar as relações e o sentimento de pertencer ao lugar. O espaço quotidiano é dos jogos, das relações habituais ou casuais com a população, atividades diversas, de encontro e lazer.

Segundo Borja, é nas observações feitas no terreno que se podem ver as várias características e afetos no uso de espaços públicos por parte dos habitantes, *”vinculado a uma qualidade física-espacial dos mesmos”*

- *O uso do espaço público nem sempre é utilizado por todos de igual modo, mas para poder ser utilizado por todos em igualdade de condições é importante que tenha condições de segurança, visibilidade, iluminação e heterogeneidade;*
- *Os espaços de melhor qualidade não diferenciam género nem idade (diversidade), pessoas sós ou em grupos que fazem atividades diversas. Eles deverão oferecer atividades dinâmicas e passivas como jogos, desportos, conversa, passeio ou descanso;*
- *Os espaços de melhor qualidade permitem uma ocupação tanto diurna como noturna (aumento do tempo de uso);*
- *Os espaços que são vitais apresentam circulações cruzadas e em diferentes direções (circulação intensiva) (Borja,2001:64).*

Atualmente os espaços públicos da cidade convivem ou são objeto de condicionamento pelos fatores da privatização. Os centros comerciais substituem as praças e as ruas, as zonas habitacionais transformam-se em condomínios fechados. A sociedade urbana da era da globalização caracteriza-se por uma desigualdade, por uma vida social onde se destacam alguns aspetos negativos como a instabilidade e insegurança. É então imperativo facilitar que todas as minorias usufruam dos espaços públicos, sem obstruções culturais ou discriminatórias. Isto implica a promoção de políticas urbanas inclusivas.

2.2.3. Apropriação do Espaço Público

Deste sempre que no ser humano existiu a necessidade de afirmação da sua identidade, fazendo marcas no território, criando referências estáveis que o ajudem a orientar. Daí que palavras-chave como identidade, privacidade e intimidade definam o conjunto de significados que permitem a construção da cultura e do ambiente em que o indivíduo convive.

O fenómeno da apropriação do espaço apoia-se no facto de este não existir apenas pela sua função, ele é o resumo da vida e das experiências públicas e pessoais. A continuidade e dinâmica do espaço dão ao sujeito uma projeção do tempo e garantem a estabilidade da sua própria identidade. Se forem criadas novas realidades físicas e sociais, corre-se

o risco de se perderem espaços de referência importantes para a população. Assim, a complexidade da apropriação do espaço define-se como tendo dois núcleos centrais na interação entre ser humano e o seu meio físico.

Para se compreender como acontece a apropriação do espaço começaremos por explicar a sua origem e enquadrar a sua definição na perspectiva de vários autores. Mais uma vez é um conceito que deriva da psicologia social. Eric Pol define-a como *“a diferenciação daqueles que nos cercam, como conduta territorial, intimidade, apego, personalização...”* Já Marx (*cit. in Pol, 1996*) refere que o conceito de apropriação está relacionado com um outro que é o da alienação *“A realização do ser humano vem com o trabalho. Este é uma ação sobre o mundo exterior que produz objetos materiais e não materiais. A alienação dá-se quando o sujeito não se identifica com os objetos que produziu. A partir daqui propõe-se a apropriação como reintegração do objeto que se faz, reenquadrando em novos atos”*. Segundo Marx, o termo apropriação tem dois sentidos básicos: como posse da natureza por parte do ser humano e como processo histórico a três níveis: coletivo, histórico-individual e histórico do sujeito.

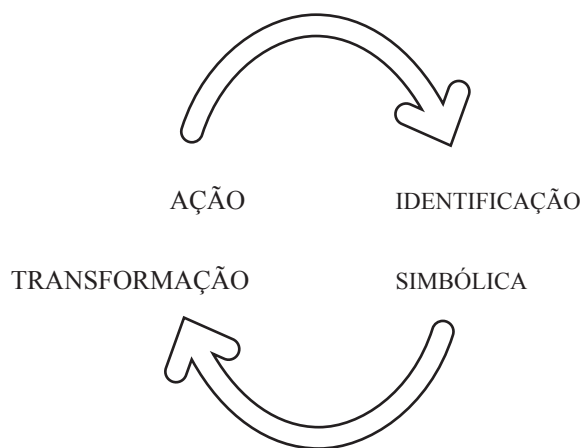
Outra definição é a de Lefebvre (*cit. in Pol, 1996*), o qual refere *“que a apropriação é um processo oposto à alienação que acontece no contexto da vida quotidiana”*.

Outra definição levada em conta é a de Korosec (*cit. in Pol, 1996*) que diz que a apropriação resulta de *“um processo complexo “que define através das seguintes considerações:*

- *“Apropriação é um processo em que o sujeito é responsável pelas suas ações.*
- *Apropriação é um saber histórico mediatizado socialmente, implica portanto, um processo de sociabilização.*
- *Apropriação é um “saber fazer”; o modo de estilo da ação não está necessariamente ligado a posse material.*
- *Apropriação na sua dimensão social deve ser sempre considerada dentro do contexto sociocultural concreto.*
- *Apropriação não é uma adaptação só ao domínio da atitude (socialização e educação são importantes, mas a cultura de cada individuo implica uma apropriação diferente).*
- *Toda a apropriação é um processo, um fenómeno temporal. Portanto há que considerar as mudanças do sujeito no tempo e no espaço.*

- *A apropriação é um processo dinâmico de interação do indivíduo com o meio externo”. (Pol, E. 1996:5 a 7)*

Quando nos apropriamos de um lugar não estamos só a fazer uma utilização reconhecida do mesmo, este deverá relacionar-se com ele, integrá-lo nas suas próprias vivências, enraizar-se, organizá-lo e definir o ator da sua transformação. Um outro modelo explicativo para a determinação de apropriação relaciona a **Ação-Transformação** (componente comportamental) com a **Identificação** (componente simbólica).



Modelo dualizado da apropriação, (Valera, 2006)

A identificação (componente simbólica) compreende processos simbólicos, cognitivos e interativos, tanto evolutivos como estruturais, através de um espaço que é o resultado da identificação do sujeito ou o grupo social em que se inclui. Nestes contextos criam-se processos afetivos que consistem numa procura de qualidade, bem-estar e interatividade no espaço público, por parte do sujeito. A personalização como transformação-adaptação-organização confere um significado ao sujeito ou à coletividade, com alguma intencionalidade pois o processo interativo com os outros reforça o significado do lugar.

Segundo Pol, a Ação-Transformação nem sempre é aplicada na apropriação do espaço público, não é necessário que haja uma ocupação manifesta do espaço. Aliás, em alguns casos, é mesmo impossível efetuar qualquer tipo de transformação no espaço. No entanto, pode-se dar apropriação por identificação com um espaço vivido, a cidade por exemplo, com a Ação-Transformação exercida por gestores, ou pela administração pública ou associações cívicas, sindicais ou culturais. A apropriação é, em todo o caso, uma ferramenta útil para tentar explicar, compreender e possivelmente prever comportamentos. Pode, no entanto, haver formas de apropriação que têm um impacto negativo pois são formas de vandalização, rotura ou destruição violentas e agressivas. São no entanto modos de comunicação e expressão, de afirmação e apropriação na génese do conceito.

Os graffitis são exemplo disso, os sujeitos que os efetuam espelham a sua identidade. Podemos então concluir que a apropriação é o objetivo, o sentido, a finalidade da vida social e que é também um aspeto básico do processo chamado de conduta territorial. Quando transformamos um espaço, estamos a nos apropriar dele.

Os conceitos chave que referimos neste ponto – identidade e apropriação – (Pedro Brandão, 2007:14) *definem-se como construções e são incluídas na definição de identidade Urbana*. Esta é composta, por uma referência que envolve sempre interatividade e onde existe um “*sentimento de pertença, através de uma coerência entre narrativas e experiência pessoal (individual ou social) do lugar*”. O Lugar, mais do que uma localização abstrata, é entendido por Norberg-Schulz como uma totalidade composta por coisas concretas, com substância natural, forma, textura e cor. Em conjunto determinam o “*carácter ambiental*”, “*o carácter do meio envolvente que é a essência do lugar*” (Norberg-Schulz, 2008:444).

Um Lugar pressupõe sempre a afirmação de um determinado *carácter* ou atmosfera. Como fenómeno qualitativo e total, tem uma abrangência que vai muito para além das suas relações espaciais. Estas, apesar de muito relevantes, não são suficientes para a caracterização e interpretação da natureza concreta do Lugar.

Um Lugar estrutura-se a partir do meio envolvente, duma paisagem e duma ocupação humanizada. Pode subdividir-se, segundo Norberg-Schulz, em duas categorias – *espaço* e *carácter*. O *espaço* revela a estruturação tridimensional dos elementos que constituem o Lugar e o *carácter* denota as suas propriedades mais compreensíveis. Estas duas categorias associadas revelam-nos o espaço vivenciado, o espaço habitado e identificado com um coletivo humano. Dos conceitos que se associam à percepção da identidade dos lugares também fazem parte:

a) **O Espírito do Lugar:** O carácter é determinado pela identidade própria dos objetos que constituem o Lugar, pelos fenómenos concretos que condicionam o habitar e a identificação do Homem com um ambiente espacial determinado. A compreensão do *Genius Loci* ou *espírito do lugar*, conceito herdado da Antiguidade, permite-nos reconhecer a realidade concreta a enfrentar e, através da Arquitetura, cumprir a sua principal tarefa de criar as condições ideais para habitar através da fundação de lugares significativos.

Em *Genius Loci*, Norberg-Schulz evidencia e reflete sobre a importância da consideração do lugar para o entendimento e reformulação do fazer arquitetónico. Schulz denuncia frontalmente a falta de carácter dos lugares da modernidade evidenciada pela pobreza de estímulos, ao dizer que “*pela literatura psicológica sabemos que uma pobreza geral de*

estímulos pode causar passividade e reduzida capacidade intelectual”.

Este conceito poder-se-á encontrar em várias referências urbanas:

- Um cenário especial, panorama, paisagem humanizada.
- Características formais de edifícios, espaços, desenho urbano.
- Simbolismo ou monumentalidade do espaço.

Segundo Norberg-Schulz, o lugar não é a mera localização abstrata onde estão as coisas e onde ocorrem os acontecimentos. Este é uma totalidade significativa produto de coisas concretas que, em conjunto, formam um determinado ambiente: uma atmosfera própria que se traduz pelo “carácter ambiental”. *“ Entendemos uma totalidade formada por coisas concretas com substância material, forma, textura e cor. Juntas, estas coisas determinam um ‘carácter ambiental’, que é a essência do lugar”* (Norberg-Schulz, 2008:454).

A obra de Arte Pública não está isolada do mundo, ela é desde logo uma obra de arte com o seu espaço neste, sendo o lugar o seu horizonte e habitat, em permanência. Entre a arte e o lugar, ou o seu “espírito” deverão então existir relações importantes.

Por este motivo uma obra de arte pública não se pode categorizar como uma mera “coisa”, que se dissocia dos modos de apresentação e dos lugares em que a mesma é no mundo, pois a obra é a “coisa” mais a sua receção. *“Nesta receção, cada indivíduo é singular e particularmente sensível aos modos como a sua apresentação é feita. Relações de espaço, relações de percepção, relações de tempo e relações de sentido, não devem por isso ser negligenciados, quando o propósito é interrogar a obra de arte e o seu fenómeno”* (Abreu, 2003: 385, 418).

Um dos motivos pelo qual a produção artística contemporânea é recebida com indiferença decorre da circunstância desta ser, maioritariamente, marcada e condicionada pelos modos de apresentação que são os do museu e os da galeria, o que condiciona a percepção e a compreensão da sua condição. Sabemos que uma mesma peça suscita reações, leituras e interpretações muito distintas, em função do meio onde é exposta - na galeria, no museu ou na via pública, pois, como se sabe, “o meio é a mensagem”.

b) A Memória Coletiva: Expressa-se nos nomes dos lugares, nos monumentos, nas tipologias arquitetónicas, nos recintos de trabalho, nos espaços públicos, nas áreas para a vida comunitária, nos restos arqueológicos, nas fotografias e documentos antigos.

A cidade está fortemente conotada com símbolos que constituem a sua imagem. No entanto esta sua qualidade não é meramente abstrata. Esta pode ser produzida pela ação concreta dos cidadãos que já lá viviam, que deixaram traços materiais (edifícios, monumentos, infraestruturas) e imateriais (usos e costumes, conhecimentos), como os que lá vivem no presente. *“Estes últimos não se limitam a receber passivamente um património simbólico herdado pela tradição, modelando nele a sua própria identidade, mas ao invés, apoderam-se dele ativamente, interpretando-o, modificando-o e, em determinadas circunstâncias, recusando-o totalmente ou em parte”* (Mela, 1999:150).

Não podemos dizer que existem lugares sem memória. A identidade espacial além da identidade do indivíduo está relacionada com a ideia de memória coletiva, pois os lugares também se constroem a partir das vivências da comunidade. A interação entre símbolos da cidade e ação dos habitantes contribui para construir a identidade dos indivíduos e dá favorecimento à definição de uma identidade da cidade, fazendo com que esta seja considerada como uma entidade única e irrepetível, dotada de uma atmosfera cultural. Para uma comunidade que habite há no mínimo um lugar em que o especto físico da cidade é muito importante. Os residentes adquirem com facilidade uma grande sensibilidade, por exemplo, o desaparecimento de uma rua, um edifício ou uma árvore e poderão dar-lhe especial ênfase.

A memória dos espaços é construída em “camadas”: “cada indivíduo tem uma memória individual e outra coletiva, com limites maiores (que inclui as “lembranças dos outros”, isto é, do meio) mas que ainda se perspetiva a partir “de dentro” (Brandão, 2011:68).

Outra distinção que deverá ser feita é a entre memória coletiva e memória histórica. A principal diferença reside na perspetiva: a memória histórica segundo Pedro Brandão baseia-se *“no isolamento de um momento ou período, na busca do que o diferencia do anterior e do posterior, para compreender a transformação enquanto a memória coletiva trata da permanência e da continuidade. Entendemos então que a memória coletiva é continua, definida por adição de referências e por enlaces entre várias memórias:*

- *Ligadas ao passado: antepassados (historias pessoal, local, familiar);*
- *Ligadas a pessoas e acontecimentos especiais (desastres, guerras...);*
- *Ligadas a alterações técnico-económicas (a fábrica, a energia, o transporte...);*
- *Ligadas a hábitos culturais ligados ao espaço (festa, religião, desporto; gastronomia...).”* (Brandão, 2011:59).

3. Projetos de Espaço Público transversalmente à Coesão Territorial

Os processos de planeamento urbano constituem instrumentos fundamentais para a coesão territorial e o espaço público surge como o seu elemento estruturante, verificando-se a necessidade de o planear no sentido da coesão territorial. Dada a sua génese e potencialidades, o espaço público permite a conexão e coerência do tecido urbano, constituindo-se como um valioso instrumento de coesão territorial, nas suas diversas dimensões (continuidade – formal e ambiental, mobilidade/acessibilidade, visibilidade, multifuncionalidade, social e económica).

O espaço público, devido à sua abrangente natureza (dimensão, vocações, localização, tipologia, entre outros), tem um papel determinante na definição da forma e da silhueta urbana e respetivas ligações, constituindo-se assim como um instrumento operativo de coesão territorial no que diz respeito à continuidade formal e ambiental, à mobilidade/acessibilidade no espaço urbano e à visibilidade da cidade, permitindo conferir coerência à forma do tecido urbano, promovendo a interligação das malhas, bem como a continuidade das redes urbanas (eixos viários estruturantes, outras infraestruturas, estrutura ecológica, espaços verdes, entre outros).

A continuidade do tecido urbano é um requisito fundamental para a promoção da coesão territorial, uma vez que só através dela é possível construir um espaço urbano coerente, no que diz respeito aos seus grandes eixos estruturantes, à arquitetura, à estrutura ecológica, entre outros. Como se referiu anteriormente, considera-se que a dimensão de continuidade pode direccionar-se em dois sentidos distintos, mas simultaneamente complementares, o da coesão formal e o da coesão ambiental, desempenhando o espaço público um papel determinante no que diz respeito à continuidade da malha urbana.

O facto de a finalidade última do espaço público ser o seu usufruto por parte da população, bem como a satisfação das suas necessidades e expectativas a este nível, vem justificar as funções de coesão territorial nas dimensões social, económica e de multifuncionalidade do mesmo. Neste sentido, o espaço público (que reflete o sistema de relações sociais e culturais do espaço urbano em que se insere) promove a sua apropriação e sentimento de pertença por parte da população, contribuindo para a formação do carácter identitário de um território. Refira-se ainda que o espaço público, quando bem programado e adaptado ao local em que se insere e à comunidade que pretende servir, pode contribuir fortemente para minimizar fenómenos de exclusão social (que tanto afetam as cidades atuais), através das dinâmicas de utilização que nele se geram.

Por outro lado, “*os espaços públicos constituem uma síntese da dinâmica socioeconómica que afeta a cidade, sendo a coesão ao nível económico promovida através da potencial geração de dinâmicas económicas, como o aparecimento de comércio e novas atividades empregadoras, impulsionadas pela localização e tipologia do espaço público*”. (Gonçalves, 2006:127).

Refira-se ainda que;” *Um espaço público efetivamente promotor de coesão deve ser social e territorialmente polivalente, aberto à evolução, à diversidade e à dinâmica económica.*” (Jordi Borja, 2003: 16).

Denota-se assim a importância da multifuncionalidade do espaço público no sentido de se constituir como um espaço atrativo para a população, assumindo características de centralidade e apresentando uma flexibilidade de usos que lhe permite uma maior adaptabilidade à evolução das dinâmicas urbanas, e consequentemente promover uma perspetiva temporal alargada de coesão territorial.

Deste modo, no processo de planeamento do espaço urbano, torna-se fundamental pensar as intervenções de espaço público, como instrumentos capazes de contribuir para a solução das problemáticas do sistema urbano relacionadas com a coesão territorial, tirando partido do papel estruturador que este tipo de espaços pode desempenhar nas cidades.

No sentido de planear em defesa de um território racional e estruturalmente unido, torna-se fundamental que as ações de planeamento urbano (sejam elas intervenções a escalas mais alargadas – definição de políticas de Ação e orientações estratégicas – ou a escalas mais locais – projetos para uma área específica) sejam guiadas por princípios orientadores que promovam a coesão territorial nas diversas vertentes.

Por se considerar que os espaços públicos desempenham um papel fundamental na estruturação do território, é de extrema importância que o planeamento dos mesmos (desde as escalas urbanas mais abrangentes às mais locais) seja sustentado por princípios orientadores que os guiem no sentido da coesão territorial. Deste modo é fundamental que os projetos de espaço público sejam orientados no sentido de promover a sua adequação à realidade em que se inserem, nomeadamente, promovendo espaços urbanos bem inseridos no meio natural e adaptados às características biofísicas, permitindo a continuidade das redes urbanas e o enquadramento face à forma e escala arquitetónica da sua envolvente. Porém, estes princípios orientadores devem também guiar os projetos de espaço público no sentido de poderem dar resposta às necessidades e expectativas da sua população direcionadas, quer ao nível da tipologia de espaço a desenvolver, quer ao nível das atividades que aí deverão decorrer e das dinâmicas a serem geradas.

Em suma, considera-se que o planeamento, programação e projeto dos espaços públicos devem ser orientados no sentido de promover a coesão do espaço urbano aos níveis ambiental, social, económico e formal, considerando as diferentes escalas territoriais, desde o contexto territorial em que o espaço público se insere, à área da sua envolvente e respetiva área de inserção.

3.1.Diferentes Escalas de Planeamento Urbanístico.

O planeamento urbanístico deve ser visto como um processo “multiespacial”, uma vez que envolve várias escalas territoriais, às quais estão associadas diferentes tipologias de intervenções urbanas. É comum definirem-se três escalas de planeamento urbanístico associadas aos respetivos níveis de administração e também aos âmbitos de gestão territorial:

- Escala nacional e internacional;
- Escala regional e sub-regional;
- Escala municipal, local e de pormenor.

As referidas escalas territoriais distinguem-se não só pela maior ou menor abrangência das suas áreas geográficas de intervenção, mas também pelo âmbito das suas intervenções e consequentemente pelos instrumentos de gestão territorial que utilizam e respetivas entidades responsáveis.

Sendo o espaço público um elemento estruturante do espaço urbano, com um papel decisivo na coesão territorial do mesmo, também ele deve ser pensado e planeado segundo as referidas escalas territoriais de análise, por forma a possibilitar intervenções coerentes e articuladas com os espaços envolventes e inseridas nas estratégias de desenvolvimento municipal e regional.

Neste sentido, também o espaço público tem um carácter “multiespacial”, isto é, deve ser pensado, programado e desenhado tendo em consideração as diferentes escalas nas quais tem expressão / influência.

Com efeito, considera-se que a conceção de um projeto de espaço público deve considerar pelo menos três escalas territoriais no sentido de promover a coesão do espaço urbano, sendo elas: o contexto territorial em que o espaço público se insere, a área envolvente ao espaço público e a área de inserção do espaço público propriamente dita.

Um espaço público, dependendo da sua multifuncionalidade, da sua adaptabilidade à realidade em que se insere e da população a que se destina, gera mais ou menos dinâmicas económicas, sociais, culturais, funcionais, “no tecido urbano”, dinâmicas que podem fomentar ou inibir a sua utilização. É por esta razão que se pensa que também a adaptabilidade do espaço público à realidade física e social em que se insere, contribui para a dimensão das suas escalas de influência, podendo aumentar ou diminuir o seu âmbito geográfico.

Comprovado que está o papel fundamental desempenhado pelos espaços públicos no sentido de promover a coesão territorial do espaço urbano, importa referir que o seu planeamento deve ter em consideração as diferentes escalas sobre as quais o mesmo tem influência.

A coesão territorial, nas suas diversas vertentes só pode ser efetivamente atingida quando instrumentos valiosos como o espaço público forem planeados de forma a integrar e articular as opções tomadas nas diversas escalas territoriais. Deste modo, um projeto de espaço público para uma determinada área específica, deve integrar as orientações e estratégias definidas pelos instrumentos das escalas hierarquicamente superiores para a estrutura urbana e para os espaços públicos da região ou município, bem como procurar integrar-se, de forma coerente e harmoniosa, no tecido urbano (considerando as vertentes ambiental, social, económica e formal) da sua envolvente.

Importa salientar que o projeto de espaço público deve ser visto e pensado como um todo, e não apenas como um elemento isolado no espaço urbano. Um projeto de espaço público deve integrar as orientações definidas em todas as escalas territoriais de análise, procurando ir ao encontro das estratégias regionais e municipais com incidência na sua área de inserção, adotando soluções formais e funcionais que lhe permitam uma inserção coerente na sua envolvente e seguindo soluções técnicas e de escolha de materiais que promovam a sua sustentabilidade.

3.2. Princípios orientadores

Conforme se referiu anteriormente, o espaço público constitui-se como um elemento privilegiado no sentido de ajudar a promover a coesão territorial do espaço urbano. Assim, considera-se fundamental definir linhas orientadoras gerais que possam guiar as intervenções do espaço público salientando a importância de que estes princípios não devem ser estáticos, mas sim dinâmicos e adaptados à realidade específica de cada es-

paço público, de forma a poder cumprir a sua finalidade.

A promoção da coesão territorial e os princípios apresentados são importantes fatores a ter em consideração no âmbito da qualificação do espaço público, fatores estes que estão longe de se referir apenas aos aspetos físicos e formais do desenho urbano, englobando também aspetos socioeconómicos, culturais, ambientais, bem como estratégias de desenvolvimento urbano.

Deste modo, no sentido de abarcar todos os fatores que contribuem para a coesão territorial do espaço urbano que têm expressão ao nível do espaço público, pensa-se que os princípios orientadores para a coesão territorial devem ter em consideração áreas de estudo como: a identidade / sentimento de pertença / apropriação; as características biofísicas do local; os fatores e dinâmicas socioeconómicas; as condições de mobilidade e acessibilidade; os aspetos de continuidade / permeabilidade da malha urbana; os usos e funções presentes; os aspetos de segurança e conforto; materiais. De referir que para cada uma destas áreas devem ser definidas orientações com a finalidade de guiar a conceção do projeto de espaço público nas diferentes escalas territoriais sobre as quais o referido projeto tem incidência, desde o contexto territorial em que se insere, ao espaço da sua envolvente, até à sua área de ocupação propriamente dita.

Assim, de acordo com Jorge Gonçalves no seu livro, “*Os espaços públicos na Reconfiguração Física e Social da Cidade*”, que considera as seguintes linhas orientadoras, gerais, como essenciais no sentido de guiar o planeamento, programação e desenho dos espaços públicos, em prol da coesão territorial:

- “*Deve ter-se sempre presente o conceito de **sustentabilidade**, procurando encontrar modelos de desenvolvimento em que se promova a equidade ao nível económico, social e ambiental;*
- *Promoção do reforço do **carácter identitário** / **apropriação**, não só do espaço público, mas também do espaço urbano em que se insere;*
- *Promoção da **integração biofísica** do espaço público, isto é, sua adaptação à realidade física em que se insere, procurando minimizar impactos negativos sobre a envolvente biofísica;*
- *Adaptação do espaço público às características e **dinâmica social** do espaço urbano em que se insere, no sentido de minimizar os fenómenos de exclusão social e marginalização;*

- *Adaptação do espaço público às estratégias de **desenvolvimento económico** existentes, bem como satisfazer as necessidades da sua população alvo, ao nível da criação de atividades económicas prestadoras de serviço público;*
- *Criação de condições de **mobilidade e acessibilidade** que promovam espaços urbanos inclusivos e acessíveis a toda a população e que, igualmente, promovam uma melhor compreensão do espaço promovendo a sua utilização;*
- *Configuração e desenho dos espaços públicos de forma a promover a **continuidade e permeabilidade** com a estrutura urbana existente, assegurando não só a cadeia de acessibilidades, mas também as relações entre os edifícios adjacentes e a complementaridade dos espaços, assim como a continuidade e complementaridade das funções e atividades neles desenvolvidas;*
- *Adaptação das **funções e atividades** a desenvolver no espaço público, à realidade territorial em que se inserem e à população presente;*
- *Promoção da **segurança, conforto** e apazibilidade quer no acesso ao espaço público, quer na sua utilização, nomeadamente procurando soluções de desenho e escolha de materiais adequados às características do local e à população que se pretende servir;*
- *Adequabilidade dos materiais a escolher / adotar no espaço público, face às características do espaço urbano em se insere, nomeadamente, funções a desempenhar, características dos seus potenciais utilizadores, intensidade de utilização e especificidades biofísicas;*
- *Promoção de uma efetiva **participação cidadã** ao longo de todo o processo de conceção dos espaços públicos, para que estes possam responder às necessidades efetivas da sua população". (Gonçalves, 2006:48 a 52)*

Assim, importa referir que a conceção do projeto de espaço público não deve orientar-se apenas através dos princípios para a coesão territorial, devendo também ter por base o conhecimento aprofundado das características biofísicas, sociais, económicas e formais nas diversas escalas territoriais em que os projeto têm influência.

Deste modo, só é possível conceber um projeto de espaço público coerente, adaptado às necessidades e expectativas da população, bem inserido no espaço urbano envolvente, etc., através de uma conjugação de conhecimento entre as características do local e os princípios orientadores para a coesão territorial.

4. Caso de Estudo:

D. João VI e o Passeio Atlântico

Projeto da Avenida Marginal do Parque da Cidade

Requalificação de Avenida Montevideu

A escolha do local a avaliar, tendo em conta os parâmetros descritos anteriormente, teve por base a necessidade de repensar o papel atual do projeto do Arq. Manuel Solà-Morales para a frente marítima do Parque da Cidade e da Avenida Montevideu (desde a Praça Salvador da Baía até ao Molhe) – Passeio Atlântico - e perceber na situação atual, da sua importância como promotor de coesão territorial nesta zona, tendo em conta aspetos comerciais, habitacionais, de circulação e qualidade ambiental (fig.1).



Figura 1 - Mapa de localização: Passeio marítimo, Parque da Cidade

Legenda: 1 - Parque da Cidade; 2 - Frente Marítima; 3 - Praça da Cidade do Salvador; 4 - Praça de Gonçalves Zarco (rotunda do Castelo do Queijo); 5 - Esplanada do Rio de Janeiro; 6 - Estrada da Circunvalação; 7 - Av. da Boavista; 8 - Edifício Transparente 9 - Sea Life; 10 - Forte de São Francisco Xavier (Castelo do Queijo).

No sentido de enquadrar o espaço público que de seguida se analisará, importa referir que o Passeio Atlântico se localiza na zona ocidental do Município do Porto, Freguesia de Nevogilde, estando, no entanto, integrado na Grande Área Metropolitana do Porto, em sintonia com as Freguesias de Aldoar e Foz do Douro e sendo colmatado numa articulação direta com o projeto do Arq. Souto Moura na Marginal do Município de Matosinhos.

O litoral atlântico da Cidade do Porto é uma faixa fortemente implantada, na qual os múltiplos sulcos transversais do mar se contrapõem aos grandes alinhamentos retilíneos de ruas ou avenidas que formam quarteirões perfeitamente delineados por fachadas e muros contínuos.

Integrado no lançamento do Programa Polis – Programa de Requalificação Urbana e Valorização das Cidades – o projeto de requalificação urbana localiza-se na Frente Marítima da Cidade do Porto, que se encontra em contacto com Matosinhos. Este redefine o Parque da Cidade do Porto e a sua relação com o sistema de praias costeiras, os jardins Montevideu e o passeio ao longo da Avenida Montevideu. Esta intervenção de Manuel de Solà-Morales redesenhou a Avenida Marginal, implantando-a a nascente do traçado original, mantendo por ela a ligação entre as praças Cidade do Salvador e Gonçalves Zarco. A nova avenida inclui um viaduto em betão branco sob o qual se estabelece uma continuidade entre a praia e o Parque da Cidade, seguindo-se o prolongamento do espaço verde até à costa. É necessário evidenciar também a importância que a leitura do lugar teve nesta intervenção na medida em que este Parque, o maior parque urbano do país e embora no perímetro da grande cidade, com uma superfície de 83 hectares, permite-nos algum isolamento em reconfortante aproximação à natureza usufruindo os relvados, ribeiros e bosques que o constituem.

Sendo um local privilegiado, o encontro de uma frente de mar coerente com a fronteira atlântica permite otimizar a proximidade entre o Parque e o mar, esta localização singular confere-lhe um espaço raro e um caráter especial a nível mundial; ao mesmo tempo cria uma dinâmica entre o espaço da marginal de Matosinhos até ao Molhe, passando pelo Parque, rotunda do Castelo do Queijo e Avenida Montevideu e, em síntese, liga as praias de Matosinhos a norte, ao Bairro da Foz a sul, criando percursos de grande significado territorial, aprazíveis e de intensa proximidade à natureza.

O aterro que existia foi removido e parte da topografia original do terreno foi reposta, permitindo com isto, a partir do projeto, reinventar novas formas de continuidade ligadas à estrutura ecológica urbana.

A ponte do viaduto foi prevista a construção de um edifício de lazer, também em betão branco, em frente ao mar, denominado “Edifício Transparente”. Este compreende um grande miradouro ao ar livre, coberto, ligado ao parque por uma rampa, criando uma forma alternativa de promenade arquitetónico entre a Avenida Marginal e a frente de mar.

O redesenho da Praça Gonçalves Zarco (rotunda do Castelo do Queijo) comporta, sob a mesma, a introdução de um parque de estacionamento subterrâneo, que oferece ligações diretas à praia e ao Parque da Cidade, bem como à Avenida Montevideu.

Junto à Avenida Montevideu o projeto proporciona um novo caminho litoral, situado na cota inferior, em continuidade com os espaços públicos definidos junto à Praça Gonçalves Zarco, claramente articulado com os fluxos pedonais da Avenida Montevideu. Há uma adaptação do talude existente entre os níveis da avenida e da praia, incorporando elementos de comunicação e acesso entre eles.

A requalificação urbana desta zona deu origem a um melhoramento significativo do espaço público, criando diversas continuidades urbanas. Há uma contaminação do espaço público qualificado, muito por culpa do redesenho da infraestrutura viária e de toda a sua envolvente através de um jogo de cotas diferenciadas.

O Parque da Cidade foi projetado pelo Arquiteto Sidónio Pardal nos anos 1960, sendo inaugurado em 1993, quando da finalização da 1ª fase, e concluído em 2002, com a construção da Frente Marítima, em análise.



Fig. 2 – Foz da ribeira de Aldoar

É de salientar que na zona do Parque da Cidade, e paralela à Avenida da Boavista, passa a Ribeira de Aldoar ou o pequeno Regato do Queijo, como era designado, (Fig.02) desa-

guando as suas águas no Oceano Atlântico numa espécie de túnel, ligeiramente a Norte do Castelo do Queijo. A bacia hidrográfica de Aldoar desenvolve-se a oeste da cidade, numa área de 4.008.164,9m². A esta ribeira juntam-se dois outros ribeiros: um vindo das proximidades do hospital Magalhães Lemos e o outro vindo de Salazares os quais, na quase totalidade se encontram canalizadas. (fig.3 e 4)

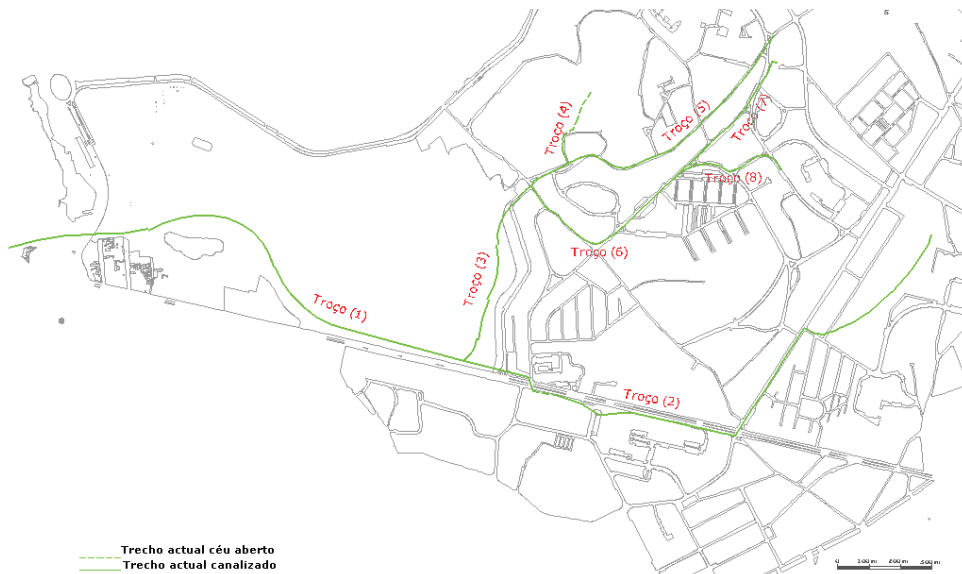


Figura 3 - Percurso da Ribeira de Aldoar



Figura 4 - Percurso da Ribeira de Aldoar

Em Memória dos Lugares, José Salgado escreve:” *Quando se perspetivam alterações significativas em situações muito estabilizadas que, de tão permanentes e familiares, julgamos incólumes à passagem do tempo, por norma, duas atitudes se registam: ou se fazem ouvir as vozes dos que sempre entendem qualquer mudança como uma perda irreparável, ou saem a terreiro os defensores estridentes ou enfeitiçados da novidade,*

rapidamente esquecidos de que qualquer mudança pressupõe continuidade. Se sabemos que "toda a vida é feita de mudanças" também não nos devemos esquecer que o homem se pode definir como um animal de hábitos...

É necessário, por isso, dar o devido destaque à inevitabilidade do balanço para o equilíbrio que permite que o exercício da memória possa ser mantido" (...)

"A boa qualidade de qualquer projeto, entendido globalmente como intenção para cumprir no futuro, reside, em primeiro lugar, numa consistente e dinâmica interpretação do passado" (...)

"O Passeio Atlântico já foi uma intenção, uma ideia; já foi ideia partilhada, já foi tema de discussão, de dúvidas; já foi decisões; já foi projetos de arquitetura e engenharia, está a ser obra, amanhã será espaço edificado, seguramente arquitetónico, será ambiente, paisagem, ponto de encontro, sinal, ou até mesmo símbolo. Cumprirá no tempo, neste momento indeterminado, o percurso da sua vida. Será uma forma desenhada e espessa. Será espaço artificial" (....)

"Naturalmente que os vestígios remotos da passagem humana por estes lugares existem e têm sido objetos de estudo" (...) (José Salgado, 2002:19)

Assim sendo, recorro alguns fatos do passado presente que melhor poderão contribuir para este estudo.

Na planta cadastral elaborada em 1926, determinava-se uma primeira delimitação da área que em grande parte viria a ser ocupada pelo Parque da Cidade, entre a Estrada da Circunvalação e a Rua do Castelo do Queijo; só em 1932, no "Prólogo ao Plano da Cidade do Porto", da autoria de Ezequiel de Campos, é definido um programa de ordenamento urbano, prevendo um desenvolvimento equilibrado da cidade, onde estava contemplada a existência de grandes espaços verdes implantados nas proximidades da Avenida da Boavista e a Noroeste, junto à Circunvalação.

As propostas de Ezequiel de Campos não encontraram grande receptividade por parte dos responsáveis da época. Não obstante, prosseguiu-se na preparação de um Plano de Urbanização da Cidade - correspondendo à legislação promulgada em 1934 que obrigava os Municípios a criar aquele tipo de instrumentos de planeamento -, pelo que a partir de 1938 foi solicitado a arquitetos italianos a elaboração de um plano geral de urbanização. Embora as propostas apresentadas por estes arquitetos, - em particular as de Giovanni Muzio (que propunha a criação de um "estádio para grandes competições, no Parque da Cidade") - não tivessem conhecido o correspondente desenvolvimento, iniciava-se

a definição das características funcionais de algumas zonas da cidade, e respectivas ligações viárias. Deste modo, na reunião da Câmara Municipal do Porto realizada em 8 de Outubro de 1942 foram aprovados, entre outros, o Projeto de Urbanização da Zona Industrial de Ramalde e a via que estabeleceria uma ligação rápida da cidade com o porto de Leixões. Este último projeto seria ligeiramente modificado na reunião da câmara realizada em 11 de Outubro de 1945, sendo aprovada a planta de demarcação dos terrenos que iriam constituir a projetada zona desportiva e, ao mesmo tempo, o espaço destinado ao Parque da Cidade.

O projeto detalhado desta zona desportiva seria aprovado na reunião da Câmara Municipal do Porto realizada em 12 de Outubro de 1948. De acordo com a documentação distribuída na Sessão de Esclarecimento e Debate Público sobre o Parque da Cidade, promovida pela autarquia no Rivoli, no dia 4 de Julho de 2001, estava previsto que esta zona desportiva ficasse dotada de *“um hotel e casino no gaveto com a Avenida da Boavista, frente ao Castelo do Queijo, um pavilhão de desportos, instalações para basquetebol e patinagem com frente para a avenida marginal, um edifício junto à Praça da Cidade do Salvador, incluindo piscina, um hipódromo, e instalações para a prática de ténis, as quais ocupariam a restante área compreendida entre a Estrada da Circunvalação, a Avenida da Boavista e a projetada Avenida de Nun’Álvares. Na zona que se designa por 1.ª fase do Parque da Cidade, estava previsto um campo de golfe de 18 buracos, cujas instalações de apoio se situavam junto à Estrada da Circunvalação”*. (fig. 5, 6 e 7)



Figura 5 - Projeto da Zona Desportiva do Castelo do Queijo (1948)



Figura 6 - Plano Auzelle (1961)



Figura 7 - Projeto Sidónio Pardal (1990)

Este ambicioso projeto veio, no entanto, a ser posto de parte, mas aquela área destinada a zona desportiva acabou por conservar a definição anteriormente aprovada, dado que no Plano Regulador da Cidade do Porto, apresentado por Antão de Almeida Garrett em 1952, é considerada como “*zona desportiva municipal*”.

Uma das etapas mais importantes na definição do futuro Parque da Cidade registou-se na reunião camarária de 21 de Novembro de 1961, na qual é aprovado o Plano Parcial de Urbanização da Zona do Castelo do Queijo.

Nesta reunião, coube ao vereador Manuel Rosas a tarefa de explicar e fundamentar o projeto, apresentado para aprovação. De acordo com as suas palavras, “*o muito apre-goado lema - o Porto cidade do trabalho - é realmente uma verdade, mas criou uma ideia de que o Porto não sabe nem tem direito a divertir-se! Ora, para fixar a sua popu-lação e atrair os novos, é necessário que a vida na cidade seja agradável, tanto dentro das horas de trabalho como fora delas! É preciso criar essas facilidades de recreio para todos, não só no capítulo desportivo, mas também no de simples passeio, ou na de frequência das praias e parques de diversões. Temos de ter mais jardins, mais campos de jogos, piscinas, manifestações culturais, como concertos e espetáculos ao ar livre.*

Por isso é que este projeto é tão importante para a cidade do Porto. Ali, na zona do Castelo do Queijo projeta-se criar um grande parque, limitado pela Estrada da Circun-valação, Rua de António Aroso, Avenida da Boavista e Esplanada do Rio de Janeiro. Nesse parque haverá um lago, servindo de praia popular, piscina coberta, campo para diversos desportos, um recinto para diversões no género da feira popular, um grande hotel, pavilhões para exposições”.

Apesar da vivacidade com que foi apresentado, também este ambicioso plano acabou por não ser concretizado. No entanto, aquela zona da cidade passou a ser considerada

como uma área de espaços verdes, nomeadamente no Plano Diretor da Cidade do Porto apresentado por Robert Auzelle em 1961.

Seria necessário aguardar cerca de três décadas para que o desejado Parque da Cidade viesse a ser uma realidade. Efetivamente, com base num projeto de Sidónio Pardal, desenvolvido ao longo da década de 1990, propunha-se a criação de uma frente urbana ao longo da Avenida Marginal, prolongando-se pela Circunvalação, até ao cruzamento com a Av. D. Afonso Henriques (Matosinhos); concretizou-se, na década seguinte, a velha aspiração da cidade possuir um espaço verde e tranquilo para os tempos livres da sociedade portuense.

Toda esta frente marítima, desde Matosinhos até à Foz Velha, teve ao longo dos tempos, momentos marcantes.

1.º Momento - 1832

O primeiro em 1832, com o aumento do núcleo habitacional de S. João da Foz do Douro, cresceu na margem norte da foz do rio Douro. (fig. 8)

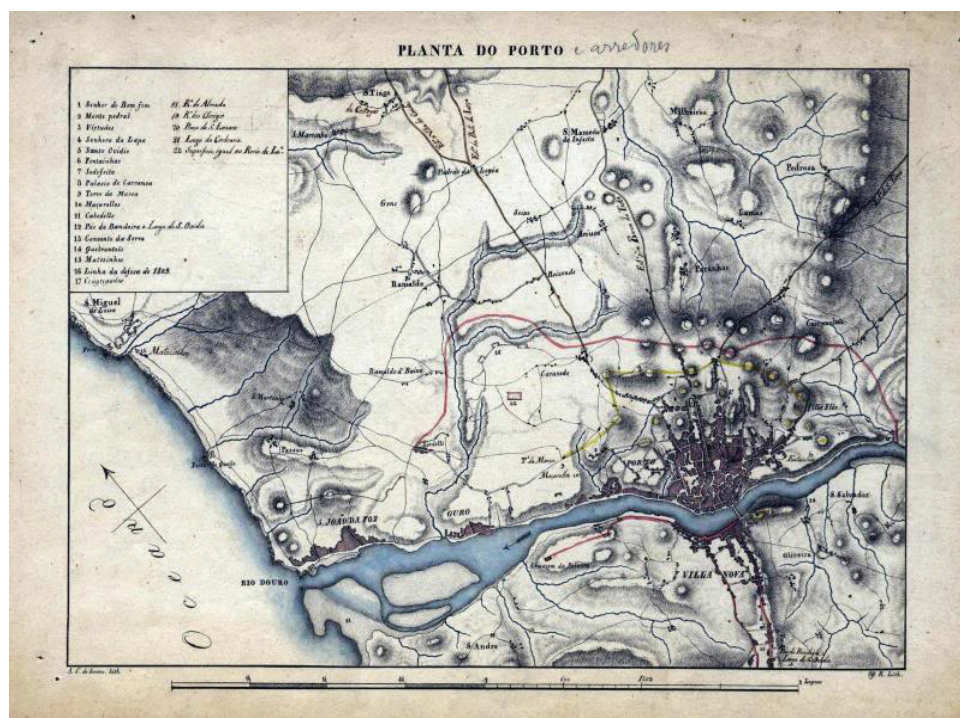


Figura 8 - Planta do Porto e arredores 1809

Nas rochas da praia onde hoje existe o castelo com o mesmo nome, havia uma ermida protorromântica, que foi transformada em igreja e paço em 1527, pelo arquiteto que D.

Miguel da Silva trouxe de Itália – Francesco da Cremona. Este conjunto foi fortificado para proteger a entrada da Barra do Douro, a partir de 1570, obrigando à deslocação da igreja paroquial para um novo local.

Por volta de 1860, já existiria um núcleo de casas em Carreiros, que funcionava como porto alternativo ao do Douro, quando a vazante na Barra não dava entrada.

Em 1869, devido à grande afluência a este porto de Carreiros, constrói-se o primeiro tramo do molhe, que possibilita o desembarque de passageiros, correio e bagagem a partir de navios fundeados ao largo. Este porto de abrigo deu origem a um caminho que fazia a ligação ao núcleo de S. João da Foz. Nesta altura, definem-se alinhamentos, regularizando a estrutura do núcleo junto ao Castelo e simultaneamente projeta-se o alargamento e regularização do caminho de Carreiros, prolongando-o até Leça. O traçado desta nova estrada vai cortar algumas propriedades.

2.º Momento – 1892

A Carta Topográfica de 1892 é o primeiro levantamento rigoroso e completo da Cidade do Porto, que inclui as freguesias entretanto anexadas, como é o caso da Foz. Nesta época, a Foz transforma-se na 1.ª estância balnear do Porto. (fig. 8 a, b)

O aparecimento dos transportes públicos que ligavam ao Porto vai contribuir para um grande desenvolvimento da zona. O núcleo antigo densifica-se, abrem-se novas ruas e criam-se novos largos, nomeadamente o Largo de Cadouços, ponto de chegada do “americano” que estabelecia a ligação terrestre pelo interior. A mancha construída expande-se para norte ao longo da Avenida de Carreiros

A ocupação do solo relaciona-se agora, de uma maneira diferente com a morfologia do terreno, as casas surgem alinhadas pelo traçado regularizador de um eixo, criando uma cortina de construção que estabelece uma relação franca com o mar.

No fundo, trata-se de uma mudança de mentalidades, as casas deixam de estar sob a alçada do Castelo e voltam-se para o mar. Esta regularização expande-se a toda a zona envolvente dentro de um vasto plano de criação de uma malha urbana regular. Com o crescimento da procura do porto de Carreiros, torna-se necessário prolongar o Molhe, o que acontece com a construção do segundo tramo, entre 1881 e 1885.

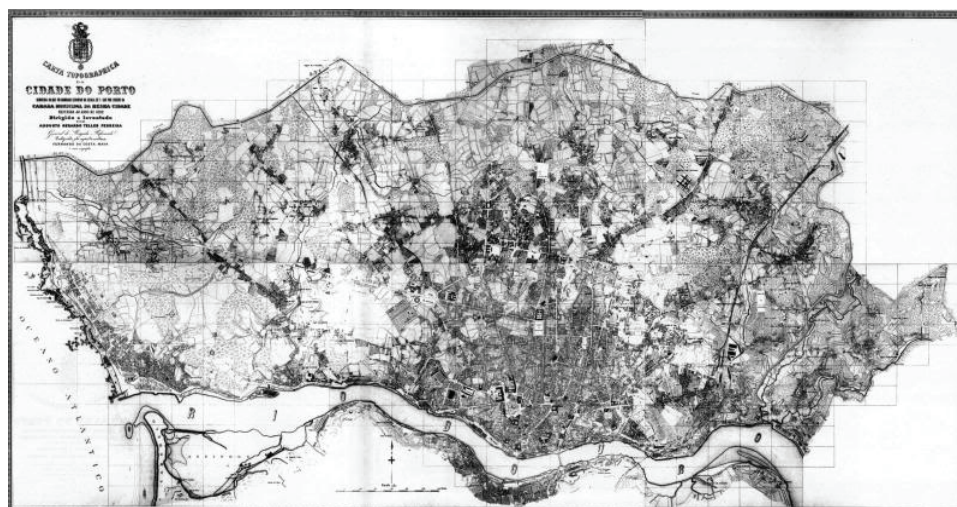


Figura 8a - Carta Topográfica da Cidade do Porto (1892)

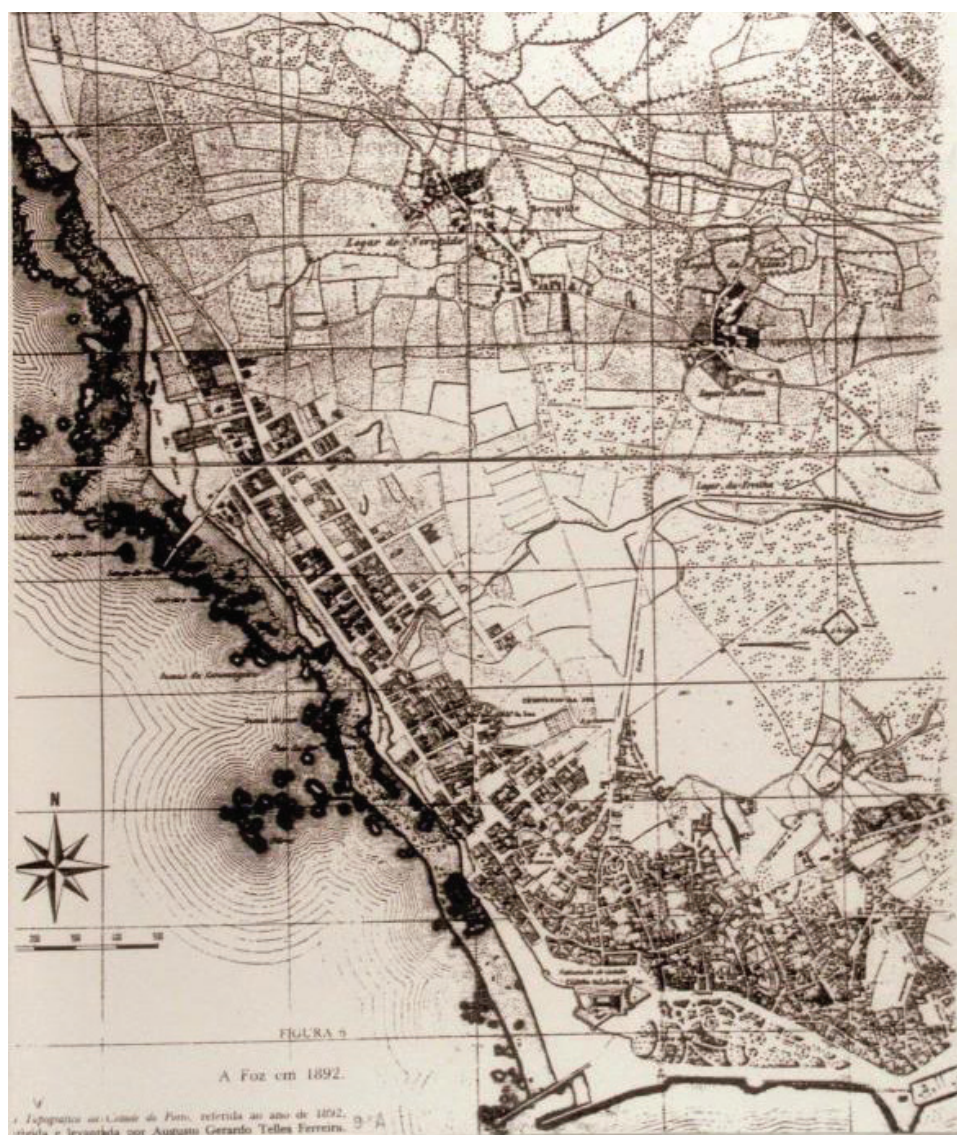


Figura 8b - Foz do Douro (1892)

3.º Momento – 1930

Verifica-se aqui a expansão da mancha construída entre o Molhe e o Castelo do Queijo, a Avenida de Montevideu, com um carácter diferente dos dois momentos anteriores.

Passa-se de um alinhamento definido pela própria edificação para uma ocupação do solo mais dispersa, na qual a rua é definida pelos muros das casas rodeadas de grandes jardins, mantendo, no entanto, o alinhamento. O facto de a Foz já não ser apenas uma estância balnear para a burguesia portuense, mas sim um local de residência fixa, pode estar na origem desta mudança de carácter da frente atlântica.

O espaço entre a avenida e o mar transforma-se em espaço público, por vezes à custa de terrenos privados. Fazem-se jardins, constrói-se a esplanada do molhe e a pérgula, dotam-se as praias de balneários. (fig. 9)

De uma maneira contínua, qualifica-se a marginal pontuando-a com equipamentos como o Aquário e o pavilhão de Carreiros, que funciona como café. É de salientar a mudança de uso do molhe, sendo agora totalmente voltado para passeio e lazer, perdendo a sua função portuária, devido ao aparecimento do porto comercial de Leixões em 1908.

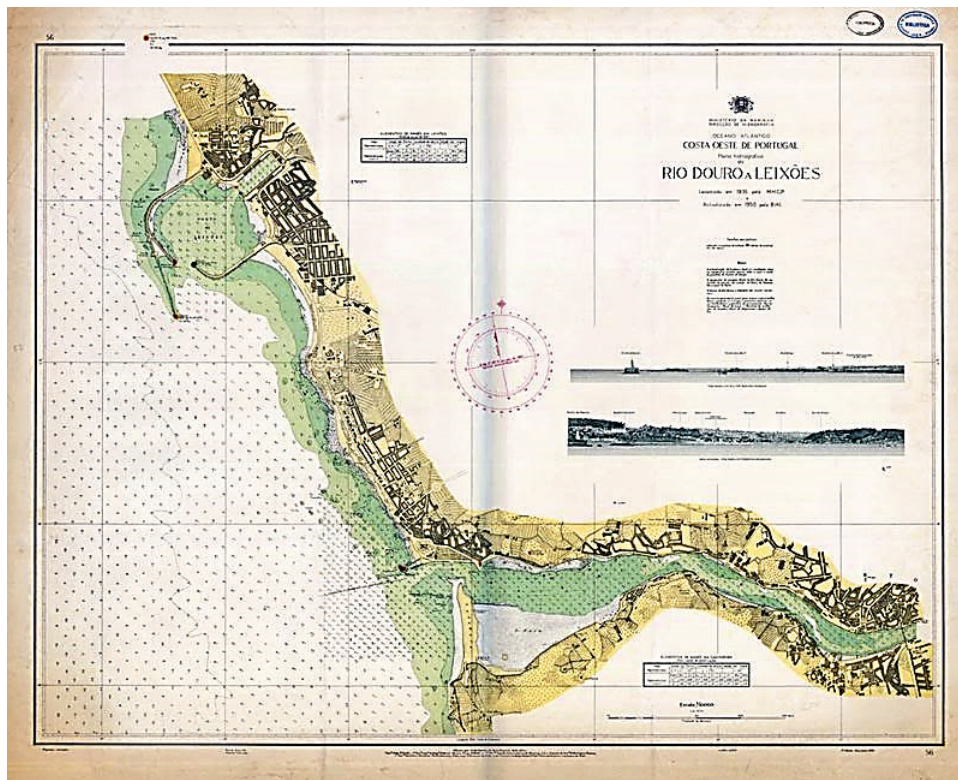


Figura 9 - Mapa do Rio Douro a Leixões (1936)

4.º Momento – 2001

Momento que corresponde a um período de grandes transformações no espaço público desta área, com a requalificação do jardim da Avenida de Montevideu e a execução da Frente Marítima como remate do Parque da Cidade; estes dois espaços têm como função predominante o lazer, apresentando múltiplas estruturas para esse efeito.

Os maiores espaços de lazer correspondem às zonas do Parque da Cidade e da Frente Marítima, que apresentam sítios de convívio, de passeio, de prática desportiva e ciclovias, mais o Núcleo Rural de Aldoar com um picadeiro, agora desativado, um centro de educação ambiental e várias lojas que promovem produtos artesanais e de agricultura biológica. No interior do Parque localizam-se o Pavilhão da Água, uma espécie de museu da água, e o Queimódromo, onde se realizam eventos culturais esporádicos. (fig.10 e 11)



Figura 10- Queimódromo, ou zona verde do Parque da Cidade.



Figura 11- Pailhão da Água

Em nenhum destes projetos ou ” *posteriores propostas se pôs como opção a reconquista e alargamento da praia como complemento lúdico do conjunto; pelo contrário, a proposta de Solà-Morales parte precisamente desta premissa, transformando os equipamentos circundantes em apoios balneares da praia, embora passíveis de alargar a oferta a outras funções urbanas.*

Destes, o Edifício Transparente (fig.12) parece constituir o principal landmark da operação, afirmando-se como uma espécie de farol urbano cosmopolita que prolongará a animação local para lá da época ou das horas de utilização da praia. Para além disso, este edifício constitui uma espécie de “âncora” de amarração do novo viaduto à Praça da Cidade do Salvador, funcionando ainda como prolongamento vertical dessa infraestrutura horizontal.” (Nuno Grande, 2002:71)



Fig.12 Edifício Transparente

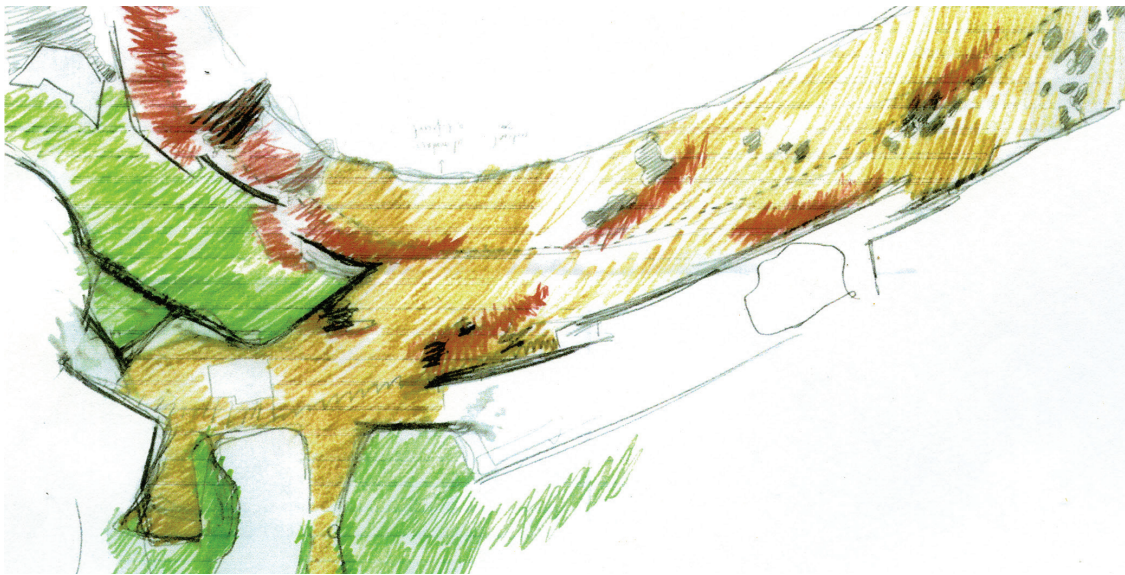


Figura 13 - Projeto do Passeio Atlântico de Manuel de Solà-Morales (1999)

É pois, na sensibilidade infraestrutural que o projeto revela a sua maior pertinência, o gesto (fig.13) onde Manuel de Solà-Morales reforça esta relação com a ancestralidade do lugar propondo a releitura do Vale de Galinheiras (espaço entre a escarpa do Castelo do Queijo e a Praça da Cidade do Salvador) e da sua linha de água, elementos que cruzam o atual Parque da Cidade.

Desfazendo o artificialismo do aterro viário que formou a Avenida Rio de Janeiro, barreira tantas vezes assaltada pela força do mar, e substituindo por um viaduto recuado e desnive lado – *“uma plataforma com duas asas abertas em betão branco”* – Solà-Morales permite relacionar inferiormente o parque e a praia, *“do seco ao húmido, do fechado ao aberto”* como descreve na memória do seu projeto. (fig.14)

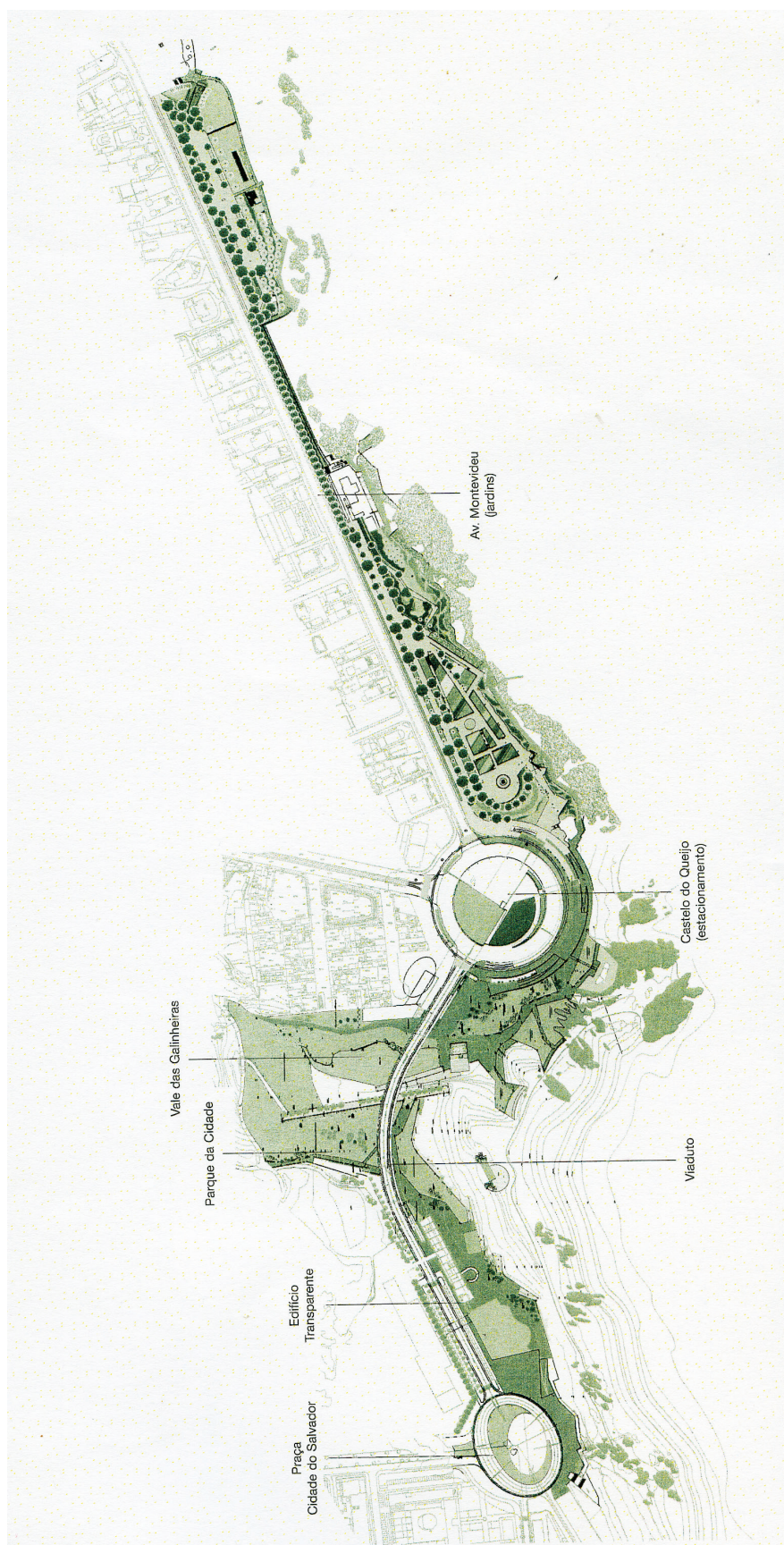


Figura 14 - Desnhos do projeto de arquitectura de Manuel Solá-Morales para a Praça Gonçalves Zarco (1990)
Planta geral daintervenção

O recuo do viaduto em relação à costa demonstra, para além de uma leitura correta da orografia do local, um respeito por duas marcas de humanização deste território: o Forte de São Francisco Xavier do Queijo, também conhecido por Castelo do Queijo, (fig. 15) e um edifício do início do século XX, que albergou uma subestação de fornecimento de energia elétrica e, mais tarde, o Colégio Luso Internacional do Porto (fig. 16) que aí funcionou até meados dos anos 1980. Na Praça Gonçalves Zarco termina a Avenida da Boavista.



Figura 15- Forte de São Francisco Xavier (Castelo do Queijo)



Figura 16 - Colégio Luso Internacional do Porto

A mesma sensibilidade prolonga-se na proposta para a Avenida Montevidéu onde são estabelecidos dois níveis distintos de utilização da frente marítima, reforçando-se a sul, a solução encontrada para a frente norte do Castelo do Queijo. Encontro de um novo desenho com a correção de alinhamentos e composição de canteiros e relvados.

No nível do mar constrói-se um passeio litoral sobre estrados de madeira que se confundem com os afloramentos rochosos. Entre os dois níveis rasgam-se um conjunto de rampas e escadas como uma varanda corredor projetada sobre o mar, oferecendo um percurso alternativo ao jardim romântico que o separa da Avenida Montevideu, terminando aqui o Passeio Atlântico. É um perpétuo encontro entre infraestrutura e paisagem, entre o homem e a natureza, sendo este confronto o conceito preconizado neste projeto urbano.

Quanto à mobilidade, intermobilidade e via pedonal, em algumas zonas apresenta soluções habilmente concebidas, noutras, como por exemplo na Praça de Gonçalves Zarco que sendo uma rotunda, é também praça e, conjuntamente, via de acesso ao estacionamento subterrâneo, não foi precavida a circulação pedonal. Assim resolvendo de forma simples a questão do trânsito rodoviário, esta situação de praça, rotunda e parque de estacionamento é uma solução que permite estacionamento a quem vem visitar esta zona e, na condição de peão, pode descer diretamente para a frente marítima e para a área do parque. Desta maneira a Praça de Gonçalves Zarco funciona como um nó intermodal, permitindo ser uma articulação rodoviária e, uma espécie de "porta" da Cidade do Porto. (fig.17)



Fig. 17 – Praça Gonçalves Zarco e rampa de acesso ao estacionamento.

Embora este local seja um espaço dotado de estruturas para o trânsito rodoviário, os peões são muito valorizados, uma vez que nesta zona existem estruturas que permitem uma excelente mobilidade pedonal. O Parque da Cidade e a Frente Marítima, espaços pedonais, estão ligados sem que haja qualquer obstáculo à mobilidade pedonal entre eles, uma vez que o parque é atravessado por um viaduto, Via do Castelo do Queijo, o que possibilita que o trânsito rodoviário se efetue a um nível superior, reservando o nível do parque para um movimento exclusivamente pedonal. (fig. 18,19, 20)



Figs. 18, 19, 20 – Zona do viaduto - Via do Castelo do Queijo

Este viaduto faz a ligação entre as duas rotundas anteriormente referidas (Praça da Cidade do Salvador e Praça de Gonçalves Zarco). (fig. 21)



Figs. 21– Zona do viaduto - Via do Castelo do Queijo

Junto ao mesmo viaduto, está localizado o “*Edifício Transparente*”, que apresenta uma rampa de acesso direto ao Parque da Cidade permitindo assim aos peões, atravessar também o viaduto por cima, entrando diretamente no edifício. Este constitui-se como o elemento mais polémico no projeto para a frente marítima, uma vez que foi concebido sem qualquer programa funcional, utilizando-se somente, quando da sua construção, como um grande miradouro.

“Atualmente, e nas áreas de expansão da cidade contemporânea, têm particular importância a existência de um conjunto de vias de trânsito rápido, que aparece justaposto a outro mais local. Este, resultado de intervenções parcelares conjuntas ou de necessidades particulares de acesso ao edificado disperso, não se apresenta como um sistema unitário de estruturação geral e não consegue regular as formas do crescimento do edificado”. Igualmente, “o papel que o espaço público é chamado a cumprir consiste no tomar reconhecível a imagem de uma unidade própria, um sistema de partes complementares, por enquanto diversificadas, que constituem a cidade território” (Portas, Nuno, 1997:59). “Neste sentido, um sistema de praças que funcione como um conjunto de elementos fulcrais significativos, pode permitir confrontar um esqueleto estrutural para o espaço público e alicerçar as formas da disposição de edificado.” (Madalena, 2009:228) De facto, “a aspiração de converter a natureza em lugar público adquire um papel prioritário na cultura contemporânea. Sempre existiram os santuários e os castelos assentes em pontos estratégicos do território. Mas, a partir da ilustração, esses lugares foram reinterpretados: são despojados da sua restrita função militar ou religiosa e acentua-se, pelo contrário, o seu carácter público e a sua condição laica” (Martí Aris, 2005:63).

Podemos acrescentar no entanto que estas praças, como lugares primordiais da relação sempre constante entre homem e natureza, são “*espaços de estar e de contemplação, não necessitando de programas funcionais complexos, nem de artefactos decorativos que as ocupem, devem testemunhar a capacidade que o homem foi demonstrando, em cada momento da sua cultura arquitetónica e urbanística, de poder transformar a natureza, servindo-se dela para a celebrar*” (Madalena, 2009:230).

“A praça, como elemento arquitetónico e como elemento fundamental na forma da cidade, pode recolocar-nos a problemática da relação (periodicamente reavaliada) entre duas práticas projetuais que se têm mantido estrategicamente diferenciadas: a planificação territorial e a intervenção arquitetónica” (Madalena, 2009:233).

O projeto urbanístico, como realça Manuel de Solà-Morales, “*é um projeto para dar forma a um processo físico, arquitetónico e de engenharia, que deve combinar terreno, construção e infraestrutura*” (Solà-Morales,1986:25) ... (fig. 22, 22a)

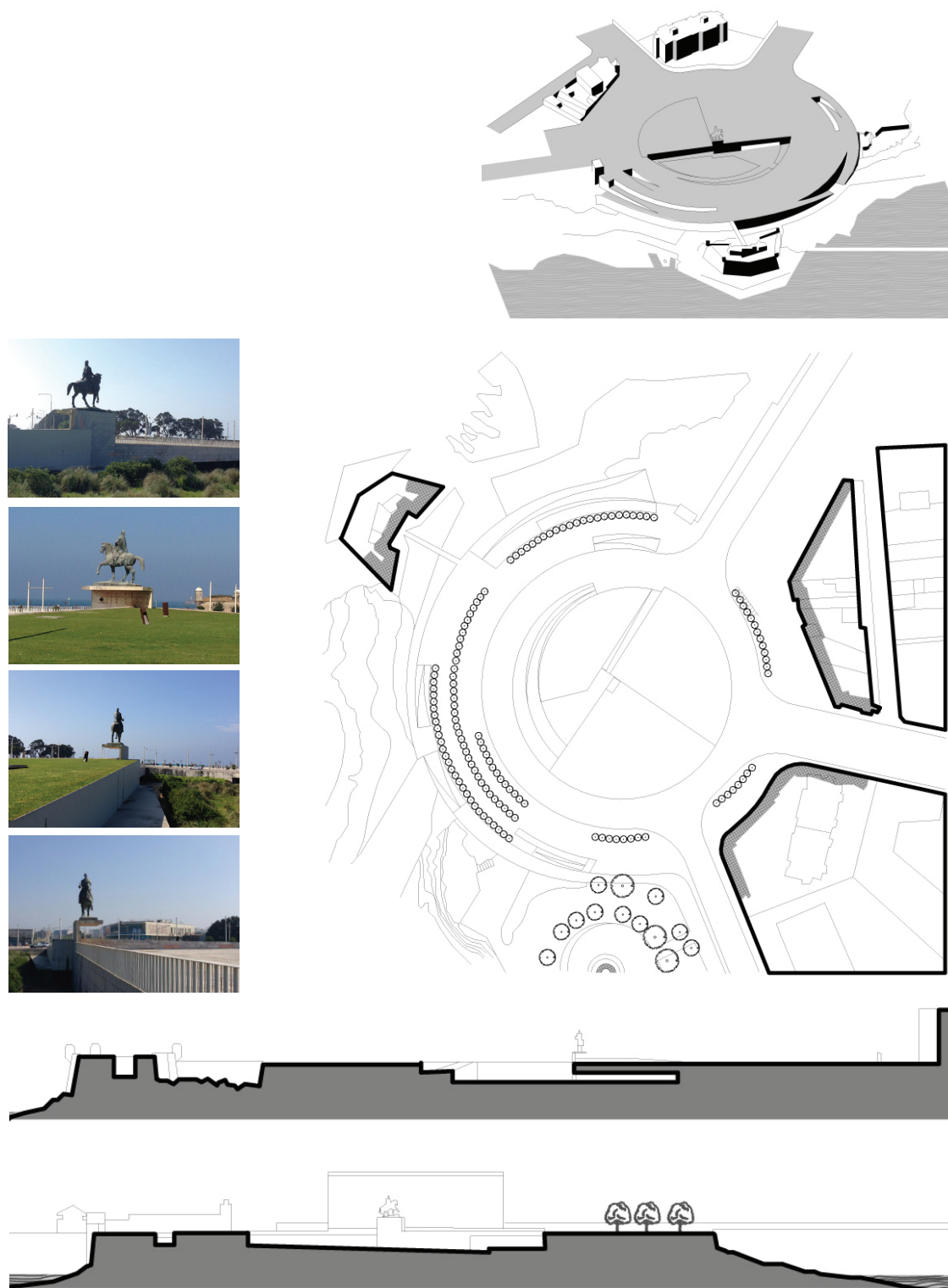


Figura 22 - Desenho da Praça de Gonçalves Zarco e envolvente

Figura 22a - Estátua equestre de D.João VI na Praça de Gonçalves Zarco

“O desenho do espaço público, precisamente que de público se trata, como lugar de encontro daquelas duas aproximações disciplinares, (planificação territorial e a intervenção arquitetónica) como estratégia comum na definição de um crescimento programado da cidade, pode consubstanciar as propostas urbanísticas e recolocar as formas da arquitetura na sua dimensão urbana. A identificação e descrição dos modos de crescimento da cidade, a sua problematização e a enumeração de estratégias estruturadas, que nos garantam uma lógica multidisciplinar de expansão da cidade, dificilmente se objetivam sem uma avaliação temporal do desenho da sua forma” (Madalena, 2009:233).

“Na descontinuidade e fragmentação da forma da cidade contemporânea, a praça, ou um sistema de praças, podem contribuir para a criação de uma nova identidade urbana, dando sentido a um sistema sequencial de espaços públicos que estruturam as arquiteturas da cidade, e podem, também, induzir o homem à (re) apropriação e à (re) identificação do espaço urbano coletivo. A praça contemporânea pensada como lugar de contemplação e de representação, com o valor arquitetónico de espaço público de exceção, deve persistir como lugar onde se possa restabelecer a justa relação entre indivíduo e comunidade” (Madalena, 2009:234).

“Neste contexto, interessa desenvolver “as premissas que se consideram fundamentais ao estudo para que um dos espaços públicos da cidade – a praça – continue como fator conformador de urbanidade e como elemento arquitetónico definidor da forma da cidade; a praça da contemporaneidade projetada na sua relação com o edificado, com a estrutura viária e com o território, pensada e relacionada com o lugar, a cultura e a paisagem na sua condição de elemento de recomposição urbanística – o encontro com a intemporalidade da praça na procura da essencialidade das suas formas” (Madalena, 2009:234).

Numa análise global, é possível reconhecer no Passeio Atlântico os mesmos fins que presidiram aos projetos de *waterfronts* típicos que, seguindo as tendências da cultura urbanística contemporânea, devolvem às cidades o usufruto das suas frentes de água, transformando este facto num motor de equilíbrio cultural social e económico. Assim, esta tendência atual na cultura urbanística iniciou-se por ser uma questão de reconquista física da dimensão pública na relação entre as cidades e as suas frentes de água.(fig. 22 b)

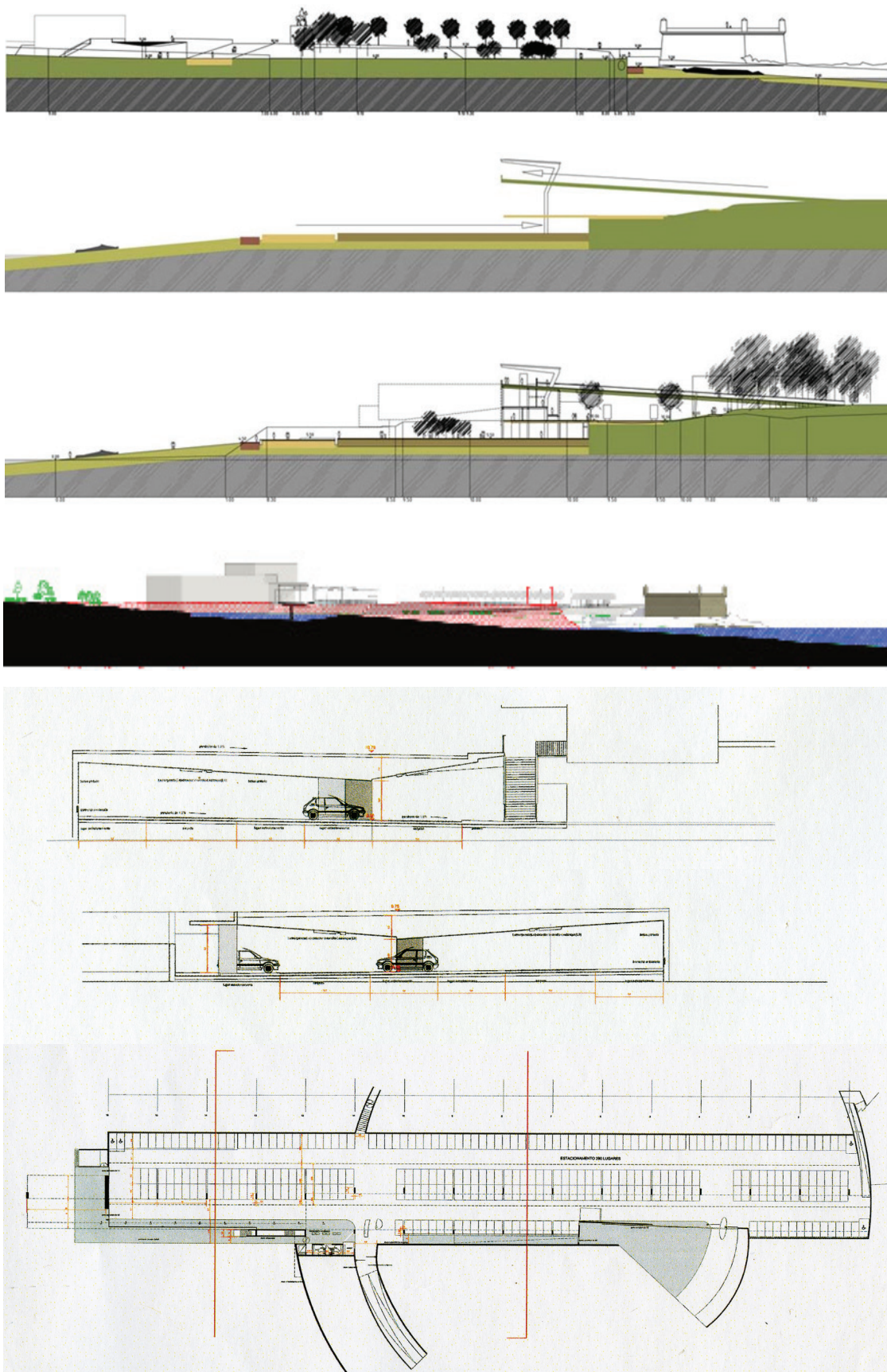


Figura 22b - Projecto Praça Gonçalves Zarco

São muitos os exemplos de inúmeras áreas industriais e portuárias anteriormente encerradas à apropriação do domínio público, que se tornaram, progressivamente, em espaços abertos e disponíveis para usufruto lúdico de transeuntes que por ali passam, recordando algum do simbolismo perdido das velhas cidades marítimas ou fluviais. Também muitas cidades, devido ao efeito combinado da desindustrialização e da globalização económica, conseguiram revitalizar atempadamente os vazios urbanos criados pelas alterações logísticas e financeiras, caso de Barcelona (Olimpíadas 1992) ou Lisboa (Expo 1992) onde encontramos situações ímparas, públicas e mistas, que proporcionaram eventos, como Capitais da Cultura, Feiras Internacionais, Campeonatos Desportivos ou Centros Empresariais, e desenvolvendo atividades que fizeram de certa medida desaparecer ou desmantelar áreas portuárias ou indústrias antiquadas e em desuso.

As operações efetivadas no Norte da Europa, como nos estuários de Roterdão, Amesterdão ou Hamburgo, onde há um forte investimento público na renovação urbana, contribuíram fortemente para o desenvolvimento de áreas urbanas naturais da cidade sobre espaços portuários desativados; estas fortes relações entre os centros das cidades tradicionais e as novas frentes marítimas foram conseguidas através da construção atempadas de infraestruturas de ligação, da extensão dos transportes públicos, e de uma inteligente regulação pública das novas tipologias e morfologias urbanas, por continuidade ou contraste com o desenho urbano existente.

Igualmente em outros paradigmas a reconquista do espaço público passou a um papel inferior com a construção desmedida de grandes superfícies comerciais, assim com torres de escritórios ou igualmente, condomínios fechados, que marcaram os “*waterfronts*” com valores iconográficos artificiais; sendo exemplos, o caso dos “*piers*” de Nova Iorque ou de Boston ou os aumentos desmedidos das “*docklands*” de Londres, que são caracterizados pela falta duma política ordenada e programada entre as construções das infraestruturas e a ocupação das novas arquiteturas.

Um conjunto apreciável de textos, sobre esta temática de “*waterfronts*”, foram elaborados por Manuel de Solà-Morales, que se revela um profundo conhecedor desta matéria tanto no campo teórico como histórico, tendo realizado vários projetos nesta área, sendo de destacar a inteligente intervenção em Moll de La Fusta onde, ao estabelecer a relação entre Barcelona histórica e o Porto Velho, nos anos 80, desencadeou um processo de reconversão deste “*waterfront*”, que, depois de se terem processado investimentos urbanísticos posteriores, se veria a tornar no grande espaço cosmopolita da cidade: ou posteriormente na reconversão de um velho “*bunker*” nazi para submarinos, no porto de Saint-Lazaire, onde transformando a cobertura numa grande varanda pública sobre a

cidade, reconverteu a má memória do edifício, num processo inicial de recuperação do desenho urbano interior do porto. (fig. 23)

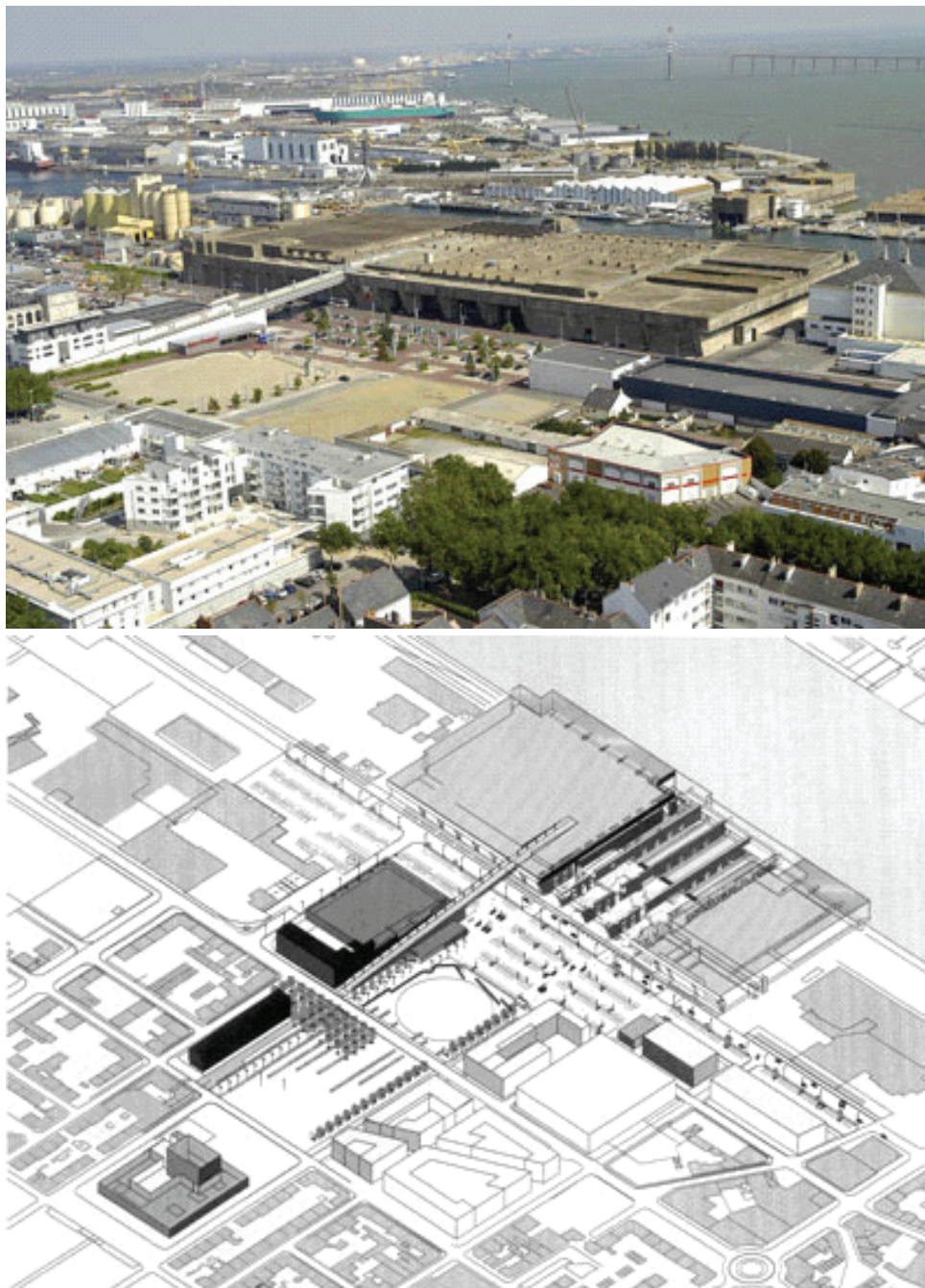


Figura 23 - Desenho urbano interior do Porto

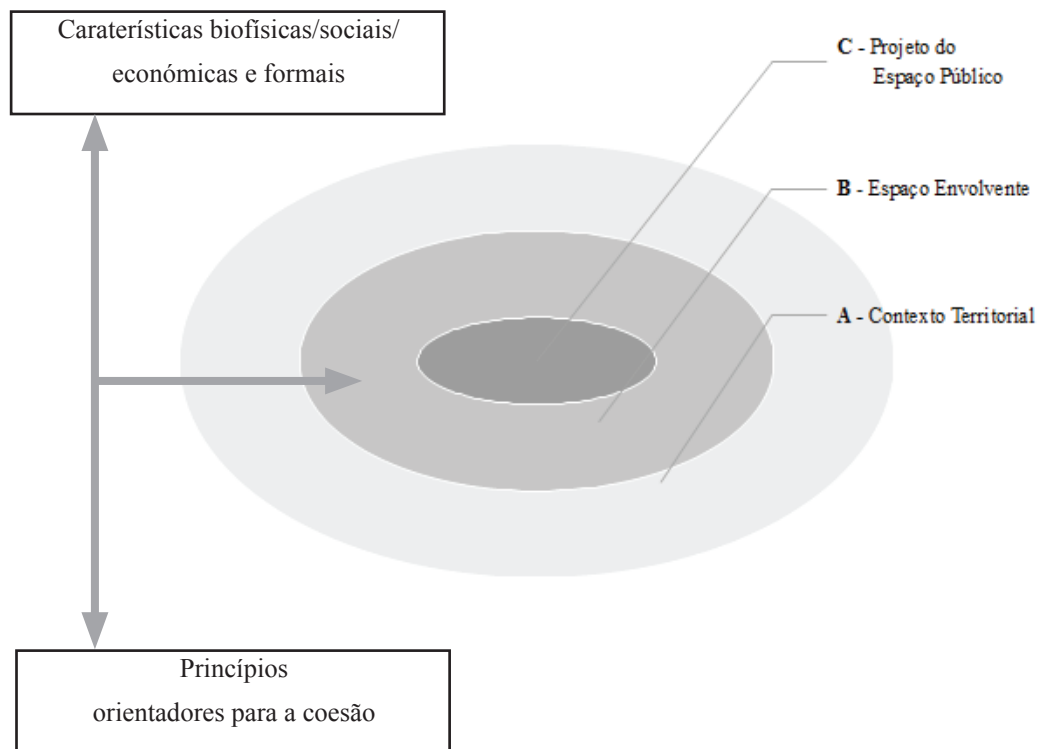
Assim Manuel de Solà-Morales, mais uma vez, no Passeio Atlântico deu resposta ao desafio de modelar uma frente de água inacabada, mas com uma grande força natural, permitindo redescobrir sinais locais – a praia, as fragas rochosas, o vale do Parque, o Forte, - sem deixar de pensar numa visão global e metropolitana – novas infraestruturas, atravessamentos viários, novos espaços de lazer e de cultura, redescobrimo uma paisa-

gem marítima esquecida, num perfeito entendimento dessa “complexidade” e desse “espetáculo” que fazem a cidade contemporânea.

“Na cultura urbanística contemporânea, o Passeio Atlântico inscreve-se com um verdadeiro projeto de sustentabilidade urbana que ultrapassa as questões do equilíbrio ambiental conquistado pela aproximação das cidades às suas frentes de água. Aqui, “sustentabilidade” significa também a consolidação infraestrutural e urbana desse lugar de encontro de todas as cidades que emprestam, já hoje, utentes a este novo espaço de lazer. Estamos por isso, sem dúvida, na presença de um waterfront de vocação metropolitana.” (Nuno Grande, 2002:73)

5. O Passeio Atlântico: Espaço Público promotor de coesão territorial

No âmbito do estudo da capacidade real do espaço público, no sentido em que poderá promover a coesão territorial do espaço urbano em que se insere, mas também com o objetivo de testar a relevância e operacionalidade dos princípios enunciados, anteriormente, desenvolveu-se um processo de avaliação do Passeio Atlântico. O referido processo de avaliação baseia-se em dez critérios correspondentes aos princípios orientadores apresentados (3.2. *Princípios orientadores*), e consiste na identificação dos pontos fortes e das fragilidades do caso de estudo face a estes mesmos critérios, e segundo as escalas territoriais que se definirão de seguida.



Tal como se referiu anteriormente, os espaços públicos, no sentido de promoverem a coesão territorial, têm que ser planeados, programados e projetados segundo diferentes escalas territoriais (A – contexto territorial em que o espaço público se insere; B – área envolvente ao espaço público; C – área de inserção do espaço público). Importa ainda referir que a abrangência de cada uma destas escalas depende diretamente da tipologia do espaço público, das funções que nele se desenvolvem e também das dinâmicas geradas.

Assim, no sentido de avaliar o presente espaço público face à problemática da coesão, importa identificar o âmbito da sua influência territorial, no que se refere a estas três escalas.

Neste sentido verifica-se que o Passeio Atlântico - (1) numa localização geográfica periférica face à cidade do Porto - (2) desempenha funções que assumem, fundamentalmente, um carácter local - (3) estabelece ligação que, quer no que se refere à rede de transportes, quer no que diz respeito ao desenho da malha urbana, têm uma incidência máxima ao nível da área oeste da cidade do Porto. Deste modo, considera-se:

- **O contexto territorial (A)** máximo deste espaço público é a Cidade do Porto, sendo a sua incidência real a Grande Área Metropolitana do Porto e a área envolvente dos três grandes eixos que definiram o Plano Urbano à Frente Marítima – a Estrada da Circunvalação, a Avenida da Boavista e a Avenida Montevideu.
- **A área envolvente do espaço público (B)** corresponde, numa visão mais abrangente à zona do Castelo do Queijo, e num âmbito mais local à envolvente direta com a Cidade de Matosinhos, Frente Marítima e Parque da Cidade e a rede viária da Av. Montevideu, Av. da Boavista, Via do Castelo do Queijo, Estrada da Circunvalação, Rua Brito Capelo e Marginal de Matosinhos, num percurso que começa na Praça da Cidade do Salvador, prossegue pela Via do Castelo do Queijo (viaduto), passa pela Praça Gonçalves Zarco, Jardins da Avenida Montevideu terminando no Molhe.
- **A área de inserção do espaço público (C)**, naturalmente, corresponde ao espaço da Praça Gonçalves Zarco e Via do Castelo do Queijo. Sobre este, Via do Castelo do Queijo, foi introduzido uma nova experiência de costa, quebrando-se a ordenação monolítica existente com uma nova escala que procura o reconhecimento das formas menores do terreno, como miradouros, terraços, pequenos recantos e muros de suporte, etc. De facto é no Vale das Galinheiras, entre a escarpa do Castelo do Queijo e a Praça da Cidade do Salvador, que este princípio se afirma com mais força. A grande operação de renaturalização do vale, demolido o aterro rodoviário, sendo substituído pelo viaduto – Via do Castelo do Queijo, cria um sistema natural praia-parque, como novo enquadramento paisagístico e recreativo, reforçando o uso desses espaços da costa marítima como passeios, repouso, banho, contemplação ou meditação aliada à grande escala das formas do seu atravessamento viário ou da sua edificação frontal. Sobre a Praça Gonçalves Zarco, com a reformulação e aproveitamento do espaço inferior para a construção dum parque de estacionamento e consequentemente a elevação da cota superior para um outro nível, não foram tidas as necessárias salvaguardas referentes à memória e monumentalidade do local, resultando num prejuízo significativo para as obras existentes.

Neste contexto o Arq. Siza Vieira, quando da conferência realizada na FBAUP sobre Artes Plásticas, num diagnóstico preciso sobre a importância da escultura num Espaço

Público, referiu:

“Começo por apresentar a planta do Pártenon da Acrópole..., e, referindo-se à estátua de Atenas acrescenta,..., esta obra de escultura tem um desempenho fulcral no conjunto da acrópole não é por acaso que os projetistas não puseram o Pártenon, o edifício principal, no eixo; fizeram um acesso em zigue-zague e, à medida que se sobe, vai se vendo a estátua de Atenas, que também não está exatamente no eixo, tem uma ligeira inclinação que obriga, por reflexo, a avançar para o Pártenon. Isto é um exemplo de como entre a escultura e a arquitetura não há diferença mas complementaridade.

Sem Atenas, toda a organização da Acrópole caía por terra

Mais à frente, referindo-se ao Alhambra e à universalidade da arquitetura acrescenta... os muros estão cobertos de sulcos, de signos, são poemas, poemas que falam na beleza, da beleza do pátio que encontramos ou da beleza de um jardim ou poemas de um amor e, portanto, não é uma decoração gratuita, é qualquer coisa que tem que ver com o espaço que se habita naquele momento; as relações entre a arquitetura e a literatura estão direitas, estão gravadas nas paredes, é também estreito o espaço que a arquitetura tem a ver com a pintura, com a escultura, com o cinema ou fotografia, a maneira de ver, com a concentração do olhar, com a poesia, a literatura, tem a ver com tudo...

Mais à frente, abordando o edifício-pavilhão para a feira de Barcelona de Mies Van Der Rodes, diz: ...a escultura é o irresistível chamamento ao entrar no edifício - este edifício seria disperso, confuso em certa medida, se não houvesse ali essa escultura fora do edifício, numa galeria de acesso - e quando se entra no edifício, na sala, sente-se a presença da escultura, há uma perfeita relação entre o espaço arquitetónico, percurso e escultura.

É algo que acontece muito alargado...

Continuando, após uma passagem pelos espaços dos museus:... um dos pontos onde se sente, às vezes, a maior fricção entre a arquitetura e arte é na arquitetura dos museus; muitas vezes quando um edifício tem alguma qualidade se diz que o arquiteto está a competir com quem expõe,.../... é preciso uma abertura que signifique uma grande neutralidade mas os espaços interiores de um museu devem ser conformados, a meu entender, e não uma nave onde se pode fazer qualquer coisa sem qualquer referência, a custos elevados, sem esta fecunda relação entre um espaço conformado e o que nele se coloca. Igualmente a luz muitas vezes é tema de fricção porque os autores por vezes querem iluminar dramaticamente as obras....

Referindo-se, ao monumento dos calafates, para a marginal diz a determinada altura: ... o Arq. Carlos Ramos lançou um desafio entre estudantes e professores dentro da Escola.

No concurso trabalhei conjuntamente com o Arq. Alcino Soutinho, Arq., Amaral e o escultor Lagoa Henriques; do trabalho em conjunto resultou uma escultura, que ligeiramente torcida indica o caminho de percurso, tal como no Pártenon; há uma espécie de ossada que tem a ver com a estrutura dos barcos; aqui se vê bem o papel fundamental da colocação da escultura à saída da rampa para compreender bem esta relação entre os espaços e os volumes, é uma escultura muito compacta, como tinha que ser, para ser realmente uma referência e não se perdesse no espaço; é relativamente pequena, mas densa.

Quando se refere à escultura como elemento fundamental na organização dum espaço, .../...na magistral praça Campidoglio, Miguel Ângelo é um escultor que faz toda a composição numa altura em que um escultor era também um pintor e um arquiteto.../... Miguel Ângelo faz três edifícios públicos formando um trapézio, a estátua romana de Marco Aurélio está na praça bem no centro abrindo caminho para uma vasta zona a urbanizar, iniciando-se um novo desenvolvimento da cidade de Roma.

As praças, na, cidades são os lugares de encontro, são os salões da cidade e, quando há qualquer acontecimento ou mesmo o dia-a-dia, o que dá vida a essas praças é a cidade, quando as pessoas se retiram, fica a serenidade de um espaço aberto.

Referindo-se ao desenvolvimento do traçado da Avenida dos Aliados diz: ... isto é um espaço único e como tal tem de ser tratado, como um espaço único que o é na realidade. O que nós fizemos foi um espaço único pavimentado de pedra e com as árvores que já existem ... é um espaço de distribuição mesmo no centro do Porto.

Prosseguindo e abordando a recuperação da rotunda da Boavista: ... quem passa lá não imagina que houve dois arquitetos, eu e Souto Moura, aqui nada se fez, porque o nada é às vezes o mais importante; existe uma doença contemporânea grave, muito grave, que é o horror ao vazio; quando se faz um arranjo de uma praça mete-se mais um quiosque, mais um espaço para as crianças, mais não sei quê, mais um reclame publicitário, mais uma infinidade de indicações, de percursos, para que o pessoal ficasse baralhado... e o vazio provoca medo, como o silêncio, coisa contemporânea, acho eu...

Daqui se pode concluir da importância e do respeito que se deve ter quando se intervêm arquitetonicamente num Espaço Público existente.

Após a leitura destas palavras de Siza Vieira, sobre Artes Plásticas / escultura e, para dar seguimento à dissertação, recordo o texto de Machado de Castro do livro *“Descrição Analytica da Real Estátua Equestre de D. José I”* colocada na Praça do Comércio em Lisboa, que relativamente à colocação do monumento e de acordo ao que já foi dito anteriormente *“com arte pública pretende-se a criação de um espaço público que promova o próprio local e o ponha em relação com a cidade, e que simultaneamente instigue o diálogo e o espírito crítico dos cidadãos;”* assim;

“CAPITULO I –

Do Projecto, e Desenho da Estatua.

O Terremoto de 1755 , que Lisboa soffreo no primeiro de Novembro de 1755 , sendo causa de muitos desastres para este Reino , também lhe abriu caminho para algumas felicidades, como tem julgado bons Politicos. Huma das boas consequências daquele espantoso fenómeno foi a reedificação desta capital , muito mais commoda , e mais bella do que era antigamente. Commetteo-se o projecto desta grande obra ao Capitão Eugenio dos Santos , Architecto Civil , e Militar, e designou-se ao mesmo tempo erigir huma Estatua Equestre no centro da nova Praça do Commercio , em obsequio do Senhor Rei D. José I , Pai da Patria , Augusto Restaurado da Metropoli , e de tantos bens Patrioticos: lembrança não só feliz , mas por todos os motivos digna de muitos louvores.(fig 24,25)

O mesmo Architecto nos deixou o desenho da Estatua , e do seu pedestal , com os dous Grupos de figuras , que o adornão ; e creio , que o seu intento neste desenho seria não mostrar o risco da Praça , sem o seu objecto principal: e por isso tambem fez (ou mandou fazer) o debuxo , que o indicasse ; pois não posso capacitar-me de que tivesse a idéa de obrigar-nos a seguir na execução da Estatua o seu desenho; que isso seria mostrar aos Professores huma audacia insoffrivel, e a todo o Mundo huma inorância crassa : o que não deve suppôr de hum homem de conhecida probidade , e instrução , com , segundo me conta , fôra mencionado Architecto Eugenio dos Santos.(fig. 26)

Huma das primeiras obras , em que se cuidou , foi no alicerse do pedestal , e depois feito este cimento, se foi continuando a Cidade, sem mais se pensar na Estatua , como se houvesse de achar-se feita , quando quizessem collocalla : conservando porém os desenhos na Casa do Risco das Obras Publicas , onde julgo ainda existentes.

Correndo o tempo , e chegando aquelle que tocan-

do os ânimos acordou o projecto adormecido , se principi-
piou a tratar da sua execução, e para esse fim se copia-
rão os mencionados desenhos, dos quaes, para sahírem
as copias mais exactas, se tirarão os contornos em pa-
pel aplicado sobre os mesmos originaes , e em cima de
hum vidro, á luz, para se darem ao Escultor : dando-
se-lhe somente os dous relativos á Estatua , porque dos
Grupos ainda se não cuidava. (24,25)

(Cópia da 1ª edição de 1810:1 a 3).../...



Figura 24 - Aspecto imaginário da Praça do Comércio.
Gravura anónima.

Figura 25 - Planta da “Real Praça do Comércio” c/ rubrica do
Marquês do Pombal

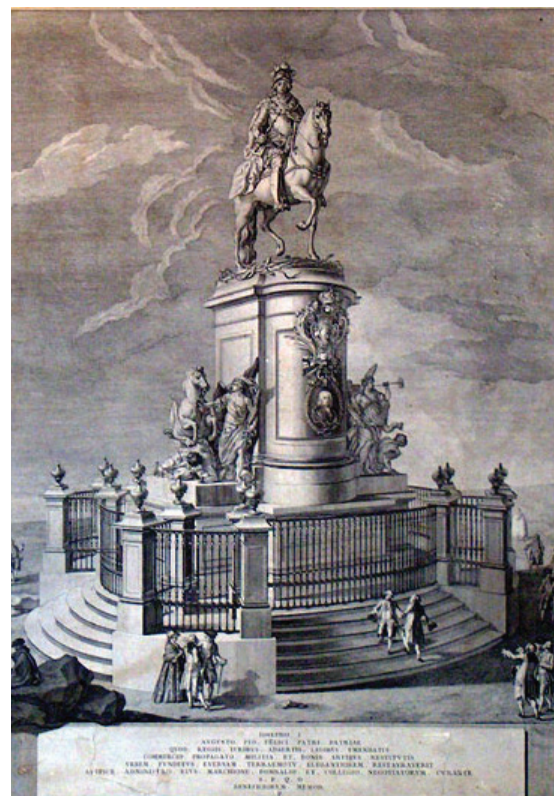


Fig. 26 - Estatua equestre de D. José I, gravura de
J. Carneiro da Silva, 1774

No respeitante à sua implantação no local já pré-definido, e para ser definido o melhor
ângulo de visão da Estatua é descrito na pág. 250 e seguintes do cit. Livro;

Além das mencionadas circunstancias pelo que pertence á luz , há outras que não deixão de ser muito attendiveis a respeito da situação em que se acha o espectador , para perceber bem o objecto que pertende ver.

Para o que , assentando em que a visão procede mediante a impressão que nos olhos fazem os raios reflexos , que sahem do corpo illuminado (38) , claramente se conhece , que esses raios formão huma pyramide visiva , cuja base he a superfície do objecto , e o vertice da pyramide na pupila (39); onde os raios extrenos da pyramide fazem hum angulo que decide o tamanho do objecto (40) . E sendo , pelo comum , o ponto de vista mais próximo , o que representa o objecto de mais grandeza, por formar o angulo maior, podem, não obstante , acham-se dous pontos em tais sítios , que do mais visinho pareça o objecto menor que do mais distante.

Esta pyramide maxima , que nos seus raios externos comprehende todo o objecto , he totalmente cheio de outras pyramides menores (42) , que sahem de cada huma das partes desse todo : e quando quem vê se acha em sitio tal , que a visão da pyramide maxima lhe faça máo efeito , o mesmo há de ser com as pyramides menores , que se encerrão dentro da pyramide maxima.

Deixando porém essas pyramides menores , como identificadas naquella que abraça todo o objecto , e se os raios externos desta formarem angulo de 60 graós , fará boa visão , e he o angulo mais a proposito ; posto que o de 50 grãos também he bom , ainda que não tanto.(43)

Já o angulo de 70 grãos não he para desejar : o grãos que medirem . Tudo consta , e se demonstra no lugar citado . De que se conclue que o angulo visivo deve achar-se entre os 60 , e os 50 grãos , com pouca diferença.

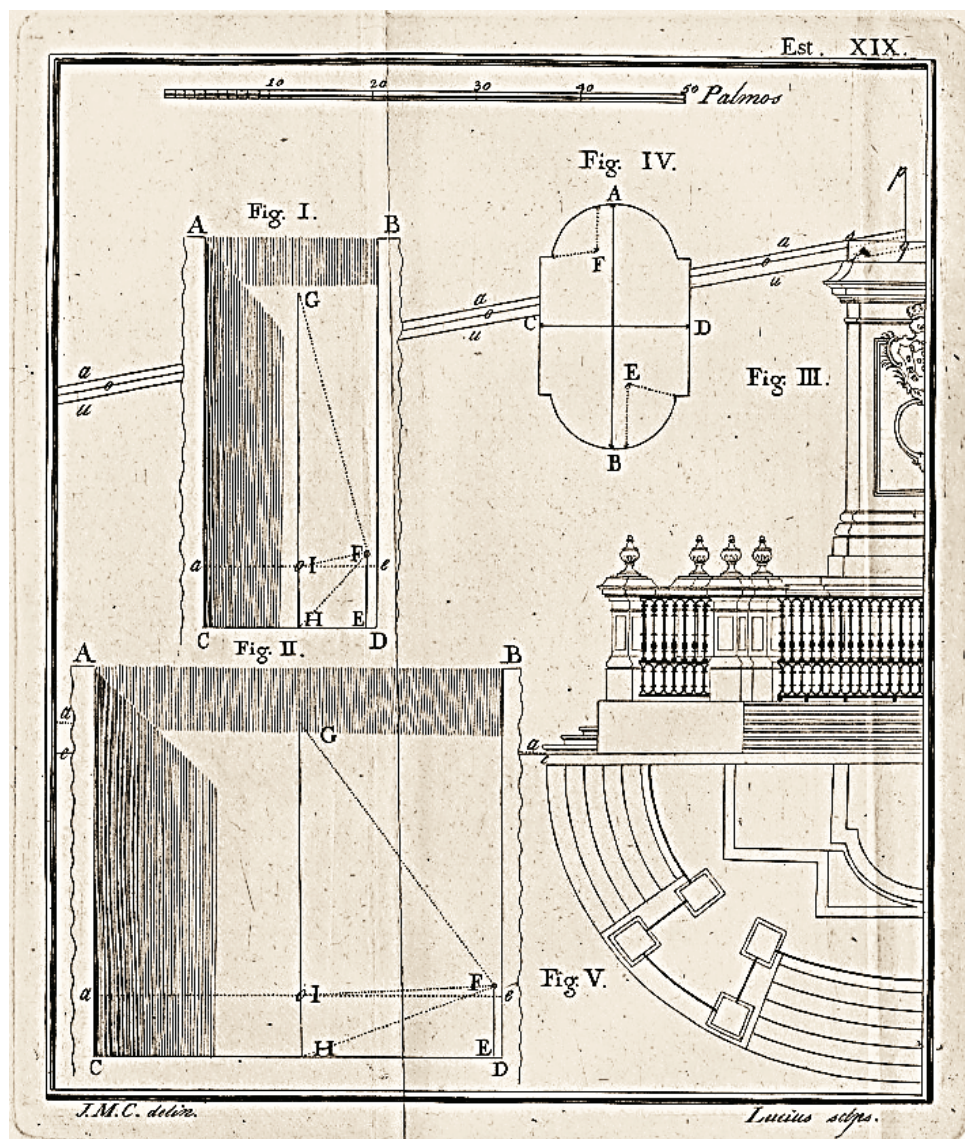
Para mostrar pois , que a Estatua Equestre (sujeito desta obra) não podia ser vista em ângulos competentes , no lugar onde foi fundida ; na primeira , e segunda figuras da estampa XIX. expondo dous espaccatos , ou cortes do fosso , (fig.27)

.../...

Segue-se um conjunto de informações uteis para a colocação da estátua no pedestal, assim como qual o melhor; *"angulo da figura à boa visão, por todos os motivos; como fica demonstrado."* Mais adiante, Machado de Castro refere-se ao equilíbrio volumétrico das estátuas equestres fazendo notar que já *Leonardo de Vince* na sua obra *Tratado da Pintura* abordou 22 capítulos sobre o cuidado a ter para *"encontrar o devido equilibrio das figuras"*; assim como a relação do pedestal com a totalidade do monumento, indo procurar essas medidas, como termo comparativo, num conjunto alargado de estátuas equestres existentes em outras cidades da Europa, inclusive qual a altura que deve ser dada *"de elevação ao terreno em que assenta o pedestal"*. É extraordinariamente importante fazer-se uma análise cuidadosa em relação à estampa XIX e respetivo texto explicativo, pág. 265 e seguintes, na medida em que se vão encontrar todas as explicações necessárias à perfeita articulação do Monumento com o espaço envolvente.

Aqui temos agora na figura 3.^a delineado por frente , o contorno , e toda elevação do pedestal ; mas só em metade ; porque o tamanho da estampa não admite mais : e por isso não se vê a perpendicular, que indique o vigote de ferro , que há no braço esquerdo . Na linha da terra desta figura 3.^a se vê a letra *e* , para notalla ; e supondo a mesma linha prolongada por baixo da figura 2.^a , na margem desta se vê porção dessa linha , com

outra divisa *e* ; para indicar , que a sua extensão conti-
nua , de modo , que desde o degráo do pedestal até o
fim desta linha sejam palmos 183 $\frac{1}{2}$: lugar o mais affasta-
do donde a Estatua se póde ver suficientemente; *(não
servirá para todas as qualidades de vista) pois quanto
mais próximo estiver o expectador , menos poderão ver-
-se os pés do Cavalo : no fim pois do referido pro-
longo da linha *e* , *e* , se levantarmos huma perpendicu-
lar de 7 palmos, temos a altura ordinária pouco mais ou
menos em que ficão os olhos do espectador.



Segundo o Arq. Domingos Tavares, professor de mérito, no seu livro Michelangelo - aprendizagem da arquitetura, referindo-se à colocação da estátua equestre de Marco Aurélio, na Praça do Capitólio em Roma, diz: *“De todos os trabalhos realizados neste período de Roma, o reordenamento do monte Capitolino, o Campidoglio, constituiu a mais rica experiência ao nível do desenho urbano, o que põe em evidência o culminar da capacidade de Michelangelo de pensar o espaço como arquiteto na sua mais ampla competência... “é que a Piazza del Campidoglio é toda desenhada por fora, realizando uma arquitetura de ar livre e uso público para funcionar com equipamento chave na ordenação do espaço global da cidade.”* (fig. 28)

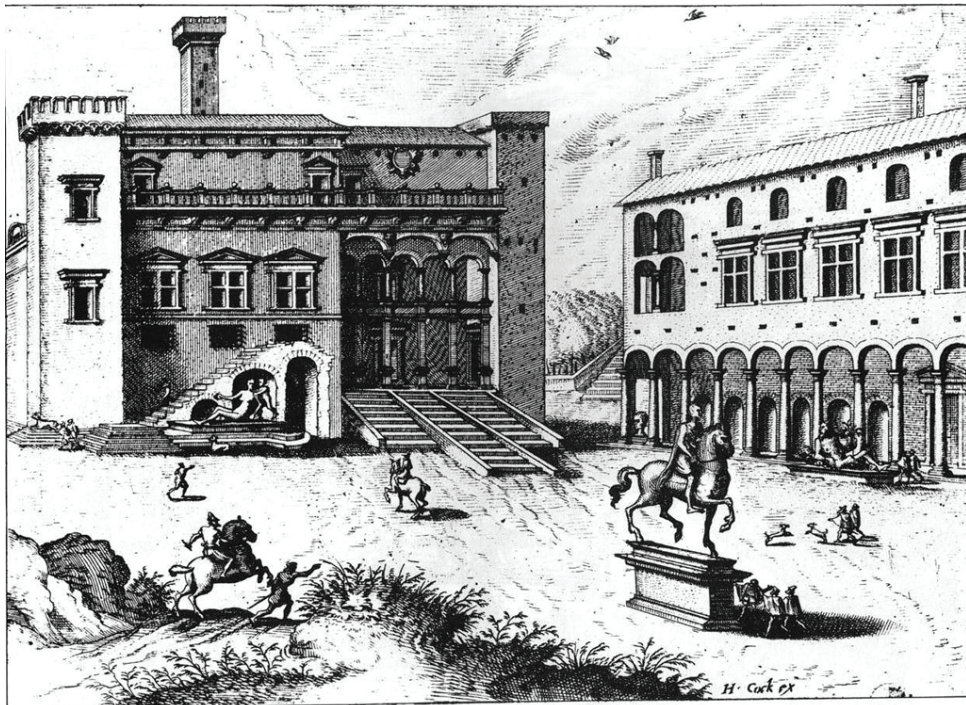


Fig. 28 – Desenho/gravura da Praça do Capitúlo no início do séc. XVI, Roma.

“O Campidoglio era o lugar de representação da autoridade civil em Roma que, embora dependente do poder absoluto instalado no Vaticano, aí se afirmava com as instituições civis do Palazzo Senatório e Palazzo dei Consevatori No terreiro foi colocada a estátua equestre do imperador Marco Aurélio (121-180), um pesado bronze transferido do Monte Laterano, definindo em frente do Palazzo Senatório o que seria o centro da praça. Michelangelo assumiu a responsabilidade do ordenamento geral do espaço da colina, redesenhando a expressão exterior dos edifícios existentes e propondo também o que havia a construir de novo para se chegar a uma coerência global de todo o conjunto.

Michelangelo começou por desenhar a base para a estátua equestre a colocar no centro de uma praça regularizada, bem no eixo ortogonal que apontava para o meio da fachada do Palazzo Senatorio. (...) Não é, portanto, ao nível do pormenor formal da execução que se pode ler o sentido da ideia arquitetónica, mas através da conceptualização gráfica do conjunto enquanto matriz condicionante e que ninguém mais conseguiu desvirtuar. (fig. 29)

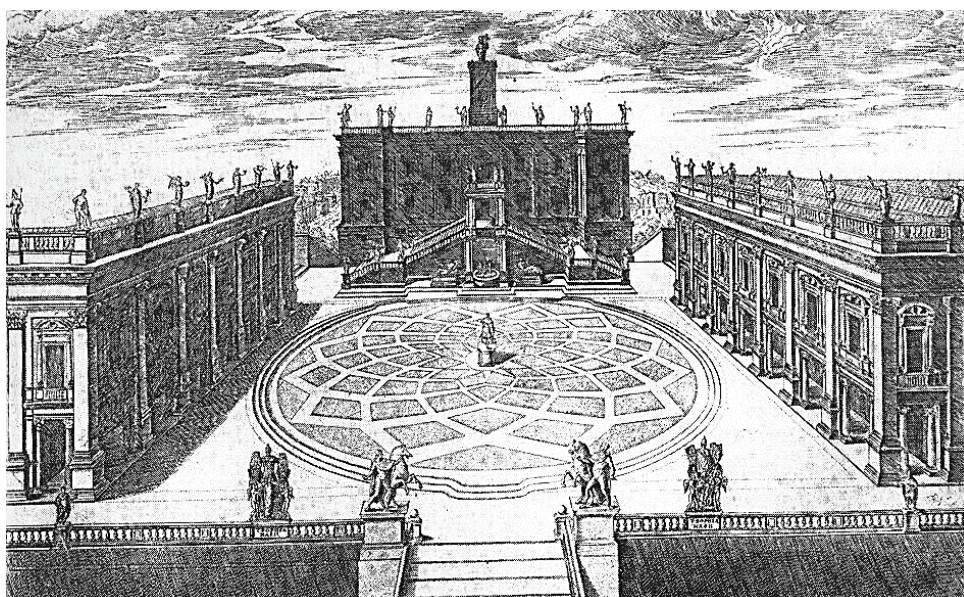


Fig. 29 – Desenho de Étienne Du Pérac, *Estenografia do Campidoglio*, 1573.

Todas as operações tinham como objetivo consolidar um sistema de ordenamento clássico submetido à regra da geometria perceptível respeitando uma linha de axialidade dominante como organizadora da simetria. Pretendia-se armar um espaço paralelepípedo de base trapezoidal ligeiramente triangulada, capaz de receber a tensão decorrente da observação da cidade total. (...)

É a dinâmica produzida pela compreensão das linhas de força do entendimento do espaço que deve ser retida numa forma geométrica rigorosa e cuidadosamente tratada nos seus planos formais interiores. Pouco se perde ao saber das variações introduzidas no desenho das fachadas ou desenvolvimentos posteriores dos palácios que compõem a praça, da sua arquitetura própria, da sua função para além do simbólico. A arquitetura do espaço interno é a própria praça e a sua relação com o espaço externo é a relação com a cidade de Roma. (Tavares, 2012:111 a 117)

Por estas palavras se verifica como Miguel Ângelo tinha a noção de um espaço; não era importante a colocação de um objeto referenciador no meio duma praça, pois dispunha de uma capacidade única, de conseguir geometricamente encontrar a tensão central deste

espaço em articulação com a envolvente e, principalmente, com o fundo a fachada do *Palazzo Senatorio*, como ponto de referência.

Assim, mais importante que a estátua era a forma elíptica do pavimento destacado por três degraus, definindo o plano horizontal da praça e a sua centralidade, por outro lado esta intenção de condicionar a aproximação, do observador, a uma estátua equestre, é importantíssimo, na medida em que a melhor leitura duma estátua com essas características, deve sempre possibilitar a aproximação por todos os lados, sem nenhuma barreira, num sentido não perpendicular aos eixos da estátua, mas no sentido oblíquo, em diagonal, daí o desenho de uma elipse sob a estátua equestre, colocada sobre em pedestal para lhe dar monumentalidade, e não um círculo perfeito. (fig. 30)

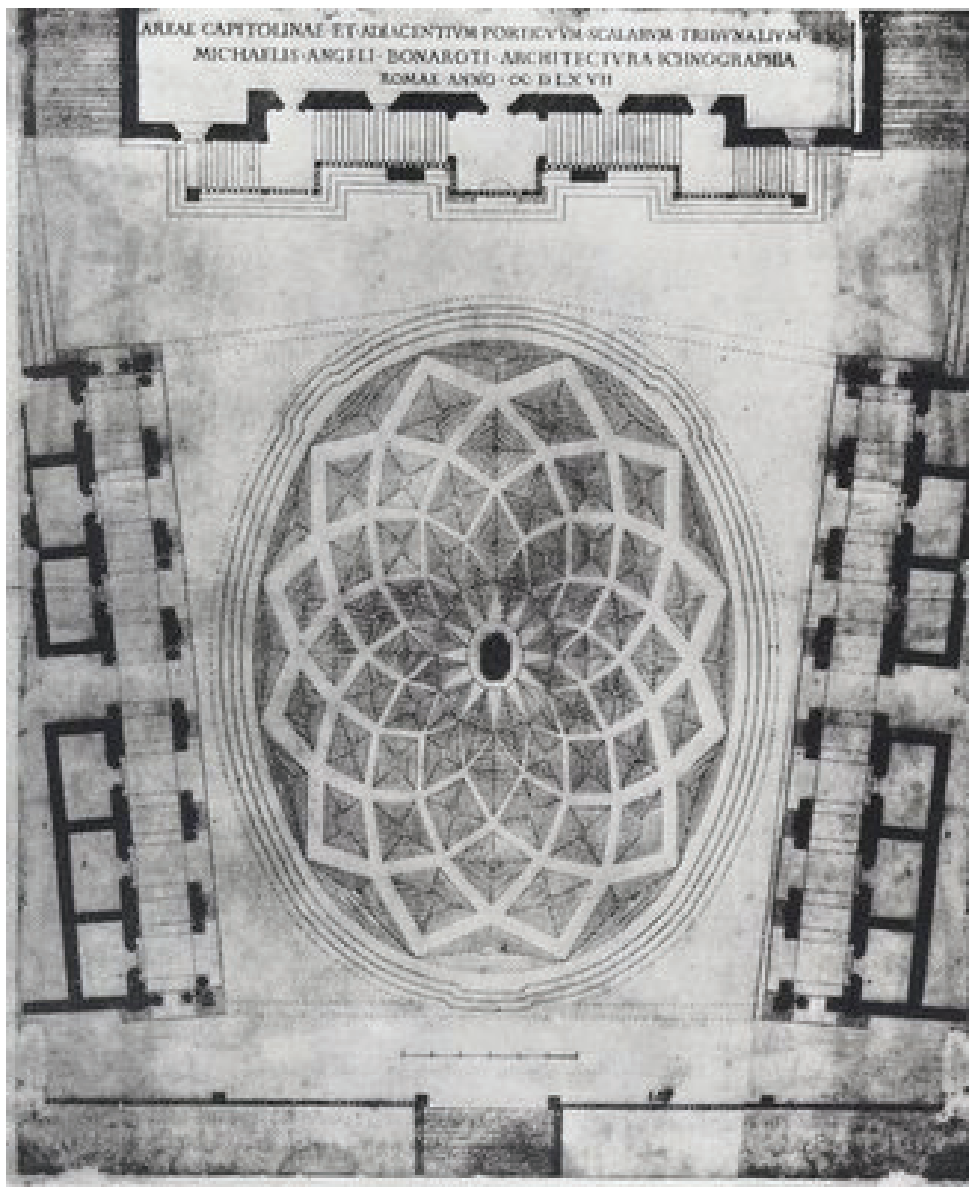


Fig. 30 – Desenho de Miguel Ângelo, planta para a Praça do Capitólio, 1567.

Este plano para o Monte Capitolino, é seguramente, um dos primeiros projetos de arquitetura urbana que usou a sabedoria dum traçado em perspectiva linear plana, para valorizar um sítio, com a ambição de conceber um espaço à escala urbana, matéria que dominou o espírito de todos os arquitetos Renascentistas do primeiro quartel. Pode afirmar-se que o método de projetar de Miguel Ângelo assentava, primordialmente, no trabalho intelectual.

Assim, conclui-se que a implantação de uma estátua equestre é sempre um trabalho de grande importância urbanística, seja na conceção de uma cidade, como Lisboa, seja na modernidade, no caso de Roma, na medida em que é necessário desenvolver um saber mais abrangente e aglutinador, preciso e incisivo, para alcançar nos projetos de conceção e reabilitação das cidades contemporâneas a coesão territorial seja plenamente conseguida no processo da contemporaneidade da Arte no Espaço Urbano.

6. Notas Finais

Finalizamos, no seguimento do presente processo de análise do projeto de espaço público Passeio Atlântico, face às referidas escalas territoriais nas suas capacidades de promover a coesão territorial do espaço urbano em que se insere, constituem importantes ferramentas para impulsionar o desenvolvimento e competitividade territorial. (fig. 31)

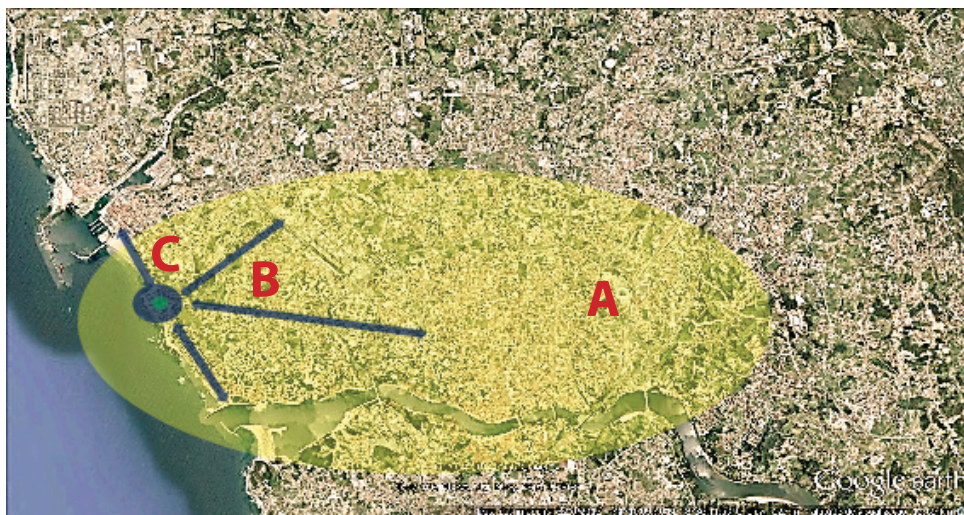


Fig. 31 - Escalas territoriais de análise do Passeio Atlântico

No que diz respeito ao contexto territorial (A), pretende-se fundamentalmente avaliar a adaptabilidade do projeto de espaço público face a linhas estratégicas existentes, definidas por instrumentos de gestão territorial com incidência na área de influência do espaço público. Neste sentido, assumindo esta escala como área máxima a cidade do Porto e, como área real, a Grande Área Metropolitana do Porto, importa analisar as estratégias definidas no Plano Urbano à Frente Marítima e às linhas programáticas definidoras no Programa Polis – Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental das Cidades – que determinava a realização de um projeto que permitisse criar uma frente de mar coerente com a fronteira atlântica da cidade, valorizando a fronteira entre espaços construídos e espaços naturais. Neste aspeto, verifica-se que, de facto, foi bastante positivo pois foi criado todo um percurso em que a força dos elementos naturais se confronta com espaços sabiamente construídos e em que alternam zonas de recolhimento e contemplação naturais, com zonas equipadas e cosmopolitas.

No que se refere à área envolvente ao espaço público (B), pretende-se avaliar se o projeto do Passeio Atlântico se encontra adequado à realidade que pretende servir, não só ao nível da sua inserção formal no desenho urbano na zona do Castelo do Queijo, mas também face à realidade social e económica existente e às dinâmicas que se pretendem gerar na área, às condições ambientais e às necessidades e expectativas dos seus potenci-

ais utilizadores. Para o efeito importa ter em consideração as estratégias e intenções traduzidas pelo desenvolvimento da criação de uma Frente Marítima e consequentemente um espaço urbano que se estende por cerca de 7 Km desde o Monumento do Senhor do Padrão, a norte da marginal de Matosinhos à Praia do Molhe no extremo sul da Avenida de Montevideu, no Porto, desenvolvendo-se um caminho litoral, itinerário próximo das rocha e da água para um contato íntimo com o nível da cidade, pólo de lazer e de intensa aproximação à natureza, de modo a que a panorâmica geral da costa seja incorporada na experiência urbana do projeto.

Quanto à avaliação ao nível da área de inserção do espaço público (C) na Praça Gonçalves Zarco e Via Castelo do Queijo foi possível verificar que o mesmo tem, no âmbito da coesão territorial, um melhor desempenho ao nível da dinâmica social respeitante à promoção da continuidade e permeabilidade dos espaços principalmente na zona onde foi construído o viaduto Via Castelo do Queijo, recuado e desnivelado, unindo a Praça Gonçalves Zarco à Praça Cidade do Salvador, sob o qual se desenvolve uma zona pedonal, possibilitando uma perfeita ligação entre o Parque da Cidade e a costa atlântica; o mesmo não se verifica na Praça Gonçalves Zarco onde devido à construção do parque de estacionamento na cota inferior desta praça, não foram acautelados critérios, como a mobilidade, a acessibilidade e a adaptabilidade de funções, pois como se trata de um espaço público como zona pedonal por excelência, isso não se verifica, devido à construção das rampas de acesso ao parque de estacionamento se processar pela rede viária periférica, fragmentando esta zona, em dois grandes espaços. (fig. 32) Por sua vez o espaço superior está subdividido em duas zonas triangulares, uma coberta com relva a outra pavimentada, onde foi elevado, no vértice central, uma forma “caricata” a querer ser um pedestal, mas mais parece a cobertura para uma paragem de “autocarros”, sobre a qual foi colocada a estátua equestre de D. João VI cuja leitura é péssima, na medida em que foi destruído o espaço de circulação pedonal existente no projeto do Arq. Carlos Ramos. (fig. 32, 33)

Aqui se verifica que não foram acautelados os requisitos necessários nesta intervenção. Igualmente se verifica a mesma falta de leitura respeitante ao Castelo do Queijo, perdendo-se toda a sua monumentalidade histórica.

Por estes factos podemos concluir, que esta intervenção nesta zona, foi desajustada, perdeu-se toda a sua monumentalidade, identidade, mobilidade e acessibilidade. Em síntese, faltou responder cabalmente a um dos requisitos prioritários - o desenho de um Espaço Público coerente e adequado ao local.



Fig. 32 – Projeto do Arq. Carlos Ramos, 1965



Fig. 33 – Fotografia da Praça Gonçalves Zarco, 1965

O diagnóstico apresentado sobre o Passeio Atlântico leva a antever uma avaliação global bastante positiva enquanto promotor da coesão territorial, e qualificador do espaço urbano em que se insere, no entanto temos que afirmar que a qualidade do espaço público é indispensável para que a totalidade do projeto seja coerente com os princípios e requisitos necessários ao local, independentemente dos modelos e paradigmas de qualidade que estarão presentes no desenho. O desenho da cidade deverá começar pelo desenho dos seus espaços públicos. Assim, a Arte pública não se faz isolada do espaço a que se destina, ela deverá ser incluída numa estratégia global de interação das várias disciplinas intervenientes no espaço.

No Espaço Público a Arte encontra-se totalmente exposta à sociedade, isso implica uma análise profunda dos elementos constituintes existentes, para que se possa responder cabalmente a uma requalificação urbana.

A cidade contemporânea não se resume só às referências da paisagem, da própria história ou da tradição, pois o papel emergente da paisagem metropolitana é uma referência da cidade que é ampliada a todo o construído. Os Projetos Urbanos de Arte Pública no ambiente urbano respondem à necessidade de os “monumentalizar”. A proximidade entre as profissões que usam o desenho como ferramenta conceptual e de projeto deve favorecer a sua colaboração nos temas urbanos, que pode e deve ser aprofundada, não excluindo por esse facto outros ramos do saber.

Como conclusão final desta dissertação apresentamos um conjunto de sete tópicos que entendemos como fundamentos teóricos mais importantes da Arte Pública, na sua relação estreita com o Espaço Público:

1. A Arte Pública faz parte do quotidiano da comunidade.

A Arte Pública faz parte da vida dos cidadãos porque está onde vivemos, trabalhamos ou temos os nossos momentos de lazer. Mesmo que não lhe prestemos a devida atenção, as obras estão lá, e este contacto diário com as obras influencia a nossa atitude perante elas. Se bem empregue poderá trazer diversas mais-valias para a comunidade.

2. A Arte Pública só faz sentido no espaço Público.

Só no âmbito do espaço público, é a “presença física” da Arte que formaliza a capacidade de lhe dar significado. Independentemente do autor e das características da obra dentro do seu percurso artístico, ou das referências intemporais que a Arte procura veicular, a validade desta inserção passa a ser a história e a dimensão do bairro, da rua ou da comunidade que a recebe. Uma obra de arte colocada num espaço público transfigura-o de imediato. Um espaço onde uma obra é inserida torna-se automaticamente outro, ou seja, de espaço transforma-se em lugar, em oposição aos não-lugares.

3. A Arte Pública promove o diálogo entre os cidadãos.

Os espaços urbanos, onde habitualmente as obras de Arte Pública estão implantadas são locais onde se reúnem grupos com uma grande diversidade de faixas etárias, estatuto social, cultural, e até étnico ou racial.

4. A Arte Pública provoca meditação, estimula o pensamento e a imaginação.

As obras de Arte Pública com formas menos figurativas comuns podem dar aos utentes do espaço a possibilidade de libertar e estimular a sua imaginação e o intelecto. A leitura de um objeto que não lhes é familiar causa interrogação e consequentemente, meditação sobre o tema.

5. A Arte Pública é uma forma de expressão de convicções, valores e ideais de diferentes culturas e artistas, ensinando-nos sobre o passado, o presente e o futuro.

A Arte é um veículo de transmissão de legados anteriores. Conhecemos o passado e os valores de uma civilização também pelas suas expressões artísticas. A Arte Pública pode ser uma expressão de ideologia política ou social. À cidade reserva-se o poder de aglutinar e construir o sentido das várias realidades do coletivo social. Essa consistência social é expressa em símbolos identitários situados no espaço urbano, falamos pois de um espaço de expressão pública.

Esta multiplicidade de expressões dentro de um coletivo potencializa os meios que levarão à transformação e melhoria concretas do espaço comunitário.

6. A Arte Pública é uma forma de instrução da sociedade.

Seja qual for o grau de instrução, todos os cidadãos circulam diariamente nos espaços urbanos e é lá que convivem com obras de Arte. Nestes espaços qualquer pessoa pode desfrutar delas, sem restrições.

Assim a Arte Pública comunica com o público estabelecendo uma aproximação entre a Arte e a Vida.

O facto de as obras estarem fisicamente próximas ou mesmo acessíveis torna-as também intelectualmente mais próximas, possibilitando aos observadores uma postura diferente, sem a formalidade institucional de um museu.

7. A Arte Pública proporciona a interdisciplinaridade.

A transversalidade da Arte Pública tem, cruza e promove a interação entre disciplinas como o urbanismo, a arquitetura e as artes plásticas, a sociologia, a história da arte, a educação, a economia ou o turismo. O trabalho do artista será tanto melhor quanto maior e mais coordenada for a relação interdisciplinar para a produção das suas obras.

Estamos conscientes que estes tópicos poderão não se aplicar de forma linear e exata. Cada local, cada cidade e cada país é um caso, pelo que é difícil estabelecer discursos de validade geral no que respeita à Arte Pública. No entanto pensamos que os resultados evidenciados podem ser elucidativos dos princípios orientadores que a Arte Pública poderá ter.

Através do estudo desenvolvido foi possível verificar que o espaço público desempenha um papel estruturador do território urbano, desempenhando importantes funções urbanísticas (formais, económicas, sociais e ambientais), permitindo a interligação, conexão e coerência de diferentes espaços do território urbano, promovendo assim, coesão territorial nas suas variadas dimensões – continuidade formal e ambiental; mobilidade e acessibilidade; visibilidade; centralidade (tipos de usos); coesão ao nível social e económico – que devem ser pensadas como um todo e não isoladamente.

Comprova-se assim, ser fundamental pensar as intervenções de espaço público como instrumentos capazes de contribuir para a solução das problemáticas de coesão, nas diversas escalas, do tecido urbano.

Neste contexto, a definição de linhas orientadoras que guiem os projetos de espaço público em prol da coesão territorial, demonstrou-se ser uma forma bastante adequada para promover a criação de espaços urbanos coerentes, integrados e inclusivos.

Verifica-se também a necessidade de planear os espaços públicos a diferentes escalas ter-

ritoriais, isto é, não apenas à escala local, mas também a escalas mais alargadas, como o bairro, a cidade, a região, o país, ou mesmo à escala internacional, no sentido de, efetivamente, promover a coesão territorial. De salientar que a coesão territorial, nas suas diversas dimensões, só pode ser verdadeiramente atingida, quando todos os princípios definidos orientarem, de forma integrada, os projetos de espaço público, não apenas ao nível da área de inserção do mesmo, ou da sua irradiação direta, mas também ao nível da sua envolvente mais alargada, e mesmo do contexto territorial em que se insere.

As problemáticas de coesão territorial abordadas têm uma grande influência nos territórios urbanos já consolidados e desenvolvidos (como o são as grandes metrópoles), mas têm um impacto ainda maior em territórios mais fragilizados, onde o desenvolvimento económico é fraco, as condições de vida da população são precárias, ou o desenvolvimento das redes de transporte é insuficiente para assegurar as ligações necessárias, entre outros fatores.

Assim, é neste tipo de territórios, que a promoção da coesão territorial assume especial importância, surgindo o planeamento e programação dos espaços públicos como um valioso instrumento em prol da criação de espaços urbanos coerentes e inclusivos. Pode então considerar-se que os princípios orientadores para a coesão territorial, quando “utilizados” de forma integrada, isto é, pensando na globalidade dos princípios e na sua representatividade nas diferentes escalas territoriais, constituem importantes ferramentas para impulsionar o desenvolvimento e competitividade territorial.

Com a leitura destes tópicos verifica-se que o projeto do Passeio Atlântico desenvolvido no âmbito do processo de regeneração urbana, cujo projeto de requalificação da Frente Marítima da Cidade do Porto teve como objetivo solucionar alguns dos problemas urbanísticos existentes, nomeadamente, promovendo a vivência e apropriação do espaço público, como a construção de infraestruturas viárias, de lazer e culturais contribui positivamente para a melhoria da identidade da área implicada.

Com efeito, verifica-se que o Passeio Atlântico tem globalmente, uma avaliação muito positiva no que concerne à problemática da coesão territorial, levando a concluir que este espaço público se encontra adaptado à realidade que pretende servir, não só ao nível do desenho urbano, mas também no que diz respeito aos aspetos sociais, económicos e ambientais do território em que se insere, salvaguardando o buraco profundo quanto à intervenção arquitetónica na Praça de Gonçalves Zarco no seu desenho e utilização.

Pelo seu trabalho na frente atlântica, o Arq. Manuel Solà Morales, merece todo o respeito e consideração.

Mas também o trabalho do Professor Carlos Ramos – que foi dos arquitetos que deu nome à Escola do Porto – e do Mestre Barata Feyo merecem o nosso respeito. (fig. 34, 35)



Fig. 34 – Fotografia da Praça Gonçalves Zarco, 1970



Fig. 35 – Estátua Equestre de D.João VI, 1970

Destes, em conjunto, ficou um trabalho pensado, e muito. Foram calculados, não só, o enquadramento que contemplava o afastamento necessário do Castelo do Queijo, para não ofender a monumentalidade quer do edifício quer da escultura. A orientação da estátua tinha uma simbologia – virada, não rigorosamente a sudoeste – para o “reino do Brasil,” onde existe desde 1965, uma réplica deste monumento.

Rigorous, então, foi o estudo da escala e ângulos de visão, de modo a não haver distorção de volumes, ou linhas, qualquer que fosse o ângulo de que fosse observada.

Sim! Porque, então, era permitido circular à volta do monumento, para satisfazer a curiosidade e interesse, - qualquer que fosse o grau – do observador.

Hoje desapareceu a monumentalidade e a carga simbólica – D. João VI, que se exilou no Brasil, está agora exilado numa placa sem acesso.

O *genius loci* perdeu-se, face à pobreza de estímulos que causa passividade. (Norberg-schulz)

Amesquinhado o Castelo do Queijo, a monumentalidade passou ao Edifício Transparente, ficou, como que um barco encalhado, à procura de qualquer funcionalidade que lhe reduzisse o volume fantasmagórico – e que viria a encontrar anos depois.

Recordemos D. João VI: uns dirão que foi um rei frouxo. Outros que foi astuto.

O que é certo é que a onda napoleónica, que se apoderou de tantas nações da Europa, veio morrer no nosso litoral. Foi D. João VI, apesar da traição do filho Miguel, que jurou a primeira Carta Constitucional (1822) a isso levado pela revolução de 24 de Agosto de 1820, quando a guarnição militar do Porto, no Campo de Sto. Ovídio, hoje Praça da República, proclama extinto o governo absolutista.

Diz, com ironia, o saber popular anónimo, que passa de boca em boca:

*Eras o Rei de dois reinos,
Pobre de ti, D. João!
Fostes descendo, descendo,
Ficastes quase no chão.*

A um voo de gaivota do monumento que, na Praça Mouzinho de Albuquerque (Rotunda da Boavista) representa a vitória dos portugueses sobre as tropas napoleónicas, ergue-se o monumento celebrando o monarca que, então, numa hábil manobra diplomática, impediu que Portugal fosse anexado ao império francês.

Hoje, de notável, e útil, é o parque de estacionamento subterrâneo.

Como foi dito, a estátua está sobre uma placa de cimento a que não foi emprestada qualquer dignidade. (fig. 36)

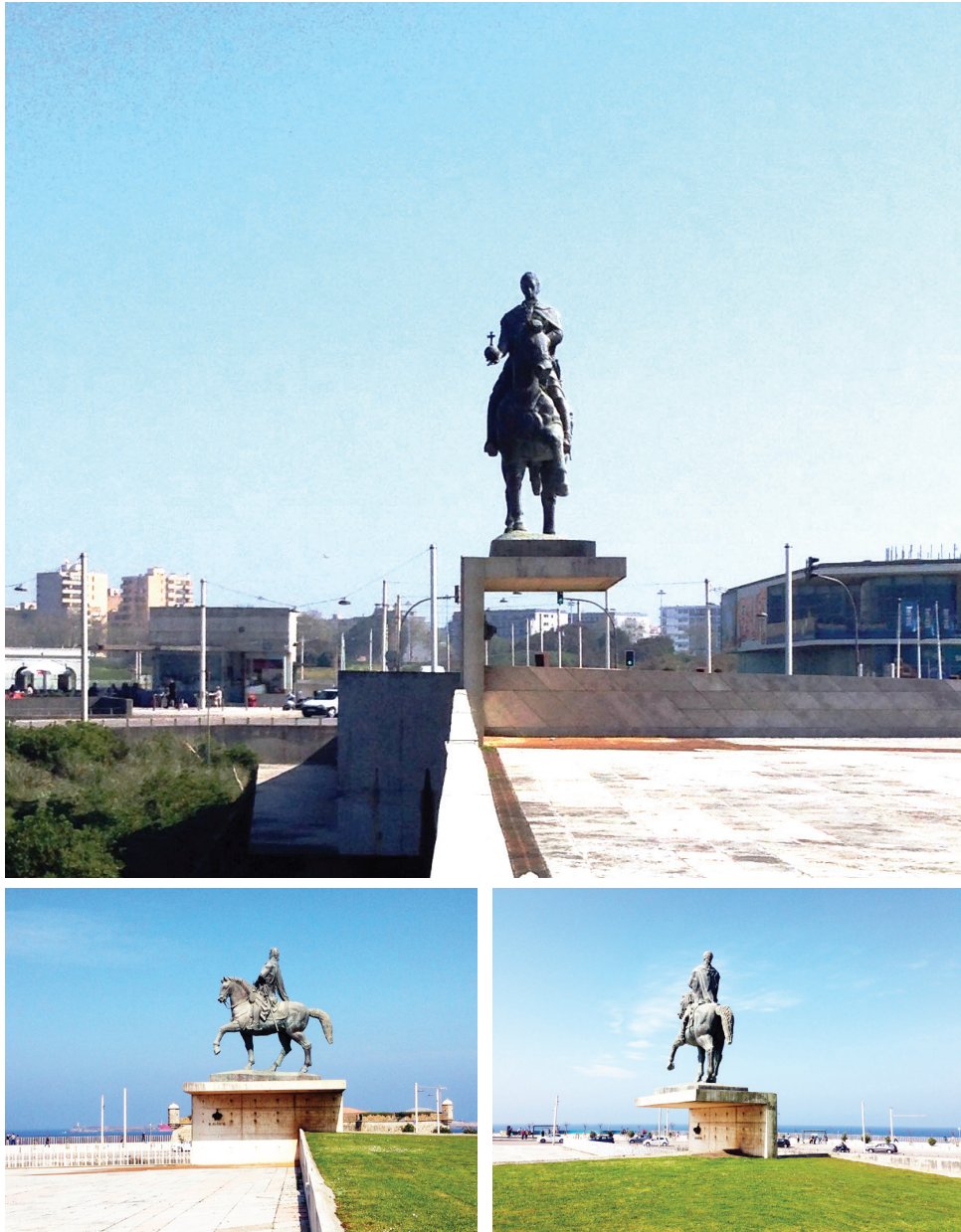


Fig. 36 – Estátua Equestre de D.João VI, 2001

Quem utiliza o estacionamento mal vê a estátua. Quem circula, de automóvel, na praça vai com atenção ao tráfego, muito ou pouco que seja.

Hoje não é possível aproximarmo-nos do D. João VI e sabemos que o cidadão – é sensível ao modo como a obra é apresentada. A estátua está num espaço não utilizável nem acessível à população, não se pondo a questão de conforto, senão a de segurança.

Não se cria identidade com a obra.

A estátua que o portuense ou o turista avistavam, de longe, ao descer a Avenida da Boavista, que despertava curiosidade, que contava uma história, gémea que era de outra, situada no Rio de Janeiro (fig. 37, 38, 39) – e aproximava assim dois países, duas culturas – tornou-se uma sombra do que já foi, daquilo para que foi concebida.

Continua, ao menos, virada a Sul, olhando o caminho que os portugueses traçaram nas descobertas.



Fig. 37 – Praça XV, Centro do Rio de Janeiro, Brasil - localização da estátua gémea de D. João VI.

Fig. 38 – Estátua Equestre de D.João VI na Praça XV, Rio de Janeiro, 2012.



Fig. 39 – Estátua Equestre de D.João VI na Praça XV, Rio de Janeiro, 2012.

Por último, conclui-se que o processo de avaliação desenvolvido permite orientar os processos de planeamento urbano no sentido da coesão territorial, uma vez que, através do diagnóstico elaborado, torna-se possível identificar quais os principais problemas e as respetivas causas, definindo-se estratégias e medidas de intervenção, com o objetivo principal de colmatar as fragilidades encontradas e solucionar eventuais problemas.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, J. G. *"Um modelo Fenomológico para a Escultura Pública"*, Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património", I Série vol. 2, Porto, 2003.
- AGUILERA, Fernando Gomes "Public Art an Ethical Approach" in Remesar, A. (Ed) *"Urban Regeneration, a Challenge for Public Art"*. Monografias Universidad de Barcelona, 1997.
- AGUILERA, Fernando Gomes. *Arte, Ciudadanía y Espacio Público* Barcelona, 2004.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities*, London, Verso, 1991.
- ASCHER, François: *Novos Princípios do Urbanismo*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010
- BORJA, Jordi, *La Ciudad Conquistada*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- BORJA, Jordi, Muxi, Zaida, *El Espacio Público : Ciudad y Ciudadania*. Barcelona Electa, 2004.
- BORJA, Jordi, *"Espai Públic: ciutat i ciudadania"*, Barcelona Electa, 2001.
- BRANDÃO, Pedro e REMESAR A., *Design Urbano Lisboa*, Lisboa, Edições 70, 2004.
- BRANDÃO, Pedro; REMESAR, Antoni (coord.), *Design de Espaço Público. Deslocação e Proximidade*. Lisboa Edições 70, 2003.
- BRANDÃO, Pedro; CARRELO, Miguel; ÁGUAS, Sofia: *O Chão da Cidade - Guia de Avaliação do Design de Espaço Público*. Lisboa: Centro Português de Design, 2001.
- BRANDÃO, Pedro, *O sentido da cidade*, DGOTDU, Lisboa, 2011.
- BRANDÃO, Pedro. – *"Sentido e Imagem – A identidade dos lugares e a sua representação colectiva"*. DGOTDU, Lisboa, 2008.
- CHOAY, Françoise, *A Alegoria do Património*, Lisboa, Edições 70, 2006.
- CRUZ, Carla, *«Arte Pública», in Margens e Confluências 09* (Junho 2005), Guimarães, ESAP, 2005.
- GONÇALVES, Jorge; *Os espaços públicos na Reconfiguração Física e Social da Cidade; Coleção Teses*, Universidade Lusíada Editora, Lisboa, 2006.

- HAYDEN, Dolores; *“The Power of Place: Urban Landscapes as Public History”*, Cambridge, The MIT Press, 1995.
- JACOBS, Jane, *“The Death and Lefe of Great American Cities”*, NY, 1961.
- KEVIN, Lynch, *A imagem da cidade*, Martins Lopes, São Paulo, 2011.
- MACHADO DE CASTRO, Joaquim; *“Descrição Analytica da Real Estátua Equestre de D. José I”*, Na impressam regia; Lisboa, 1810.
- MELA, Al. *“A Sociologia das Cidades”*, Estampa, Lisboa, 1999.
- MOURA, Leonel; VIDAL, Carlos (1991), *«s/t»*, revista Yes Lisboa, Setembro de 1991.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci, Uma Nova agenda para Arquitetura*, S. Paulo, 2008.
- POL, Enric e VALERA Sergi. *“Symbolismo del Espacio Público y identidad Social”*, Barcelona, 1999.
- POL, Enric e VALERA Sergi. *“El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la Psicología Social y la Psicología Ambiental”*, Anuário de Psicologia, Barcelona, 1994
- POL, Enric, *a apropiación del espácio*, Monografies Psico/Socio/Ambientals nº 9 Barcelona, 1996.
- PORTAS, Nuno: *Espaço Público e Cidade Emergente – Os Novos Desafios in Design de Espaço Público*, Centro Português do Design, Lisboa, 2003
- PROGRAMA POLIS, *Passeio Atlântico, Gabinete do Ambiente e do Ordenamento do Território*, Gabinete coordenador do Programo Polis, Lisboa, 2002.
- REGATÃO, José Pedro Rangel dos Santos – *A arte pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano*, Centro Português de Design, Lisboa, 2003.
- REGATÃO, José Pedro *Arte Pública*, Books on Demand, Lisboa, 2007.
- REMESAR, A., *O espaço público e a interdisciplinaridade*, Centro Português de Design, Lisboa, 2000.
- aRIEGL, Aloïs, *Le culte moderne des monuments – Son essence et sa genèse*, Éditions du Seuil, Paris, 1984.

SELWOOD, Sara, *The Benefits of Public Art*, Policy Studies Institute, London, 1996.

SILVA, Maria Madalena Ferreira Pinto da, “*Forma e Circunstância A praça na cidade portuguesa contemporânea*”; *Dissertação de Doutoramento*, FAUP Porto, 2009.

SOLÀ-MORALES, Manuel; *La Mirada Ansiosa*, E. Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

SOLÀ-MORALES, Manuel; *Oporto, Passeio Atlântico*, E. Gustavo Gili, Barcelona, 1999-2002.

TAVARES, Domingos, *Michelangelo – aprendizagem da arquitetura*, Dafne editora Porto, 2012

W. H. WHYTE e Jan Gehl. *Project for Public Spaces*, Danish Architectural Press, Copenhagen, 1996.

CRÉDITO DOS QUADROS:

Quadro 1 - Objetivos da regeneração urbana - autoria de Tony Bovaird in *International Review of Administrative Sciences*, London, v. 70, nº 2, p. 199, Junho 2004.

Quadro 2 - Melhoria de ambientes caracterizado por predomínio de infra-estruturas autoria de Pedro Brandão in *Sentido e Imagem - A Identidade dos Lugares e a sua Representação Coletiva*, DGOTDU, p. 29, 2008.

Quadro 3 - Tipologias de espaço público - autoria de Pedro Brandão in *Sentido e Imagem - A Identidade dos Lugares e a sua Representação Coletiva*, DGOTDU, p. 19, 2008.

CRÉDITOS DAS IMAGENS:

Fig. 1 - Mapa de localização: Passeio marítimo, Parque da Cidade – Disponível: <http://maps.google.pt>.

Fig. 2 – Foz da ribeira de Aldoar, fotografia do autor, 2014.

Figs. 3, 4 – Percurso da ribeira de Aldoar. Fornecido pelo Departamento de Geociências da Universidade de Aveiro, 2009.

Fig. 5 - Projeto da Zona Desportiva do Castelo do Queijo -1948; Câmara Municipal do Porto, 2001.

Fig. 6 - Plano de Robert Auzelle -1961; Câmara Municipal do Porto, 2001.

Fig. 7 - Projeto de Sidónio Pardal - 1990; Câmara Municipal do Porto, 2001.

Fig. 8 - Mapa do Porto e Arredores em 1809, Arquivo Histórico do Porto - Casa do Infante. Fig. 8 a - Carta Topográfica da cidade do Porto de 1892 por Augusto Geraldo Telles Ferreira. Arquivo Histórico do Porto - Casa do Infante.

Fig. 8 b – Pormenor da Carta Topográfica da cidade do Porto de 1892. Arquivo Histórico do Porto - Casa do Infante.

Fig. 9 – Costa Oeste de Portugal do Rio Douro a Leixões de 1936, Arquivo Histórico do Porto - Casa do Infante.

Fig. 10 - Pavilhão da Água, fotografia do autor, 2014.

Fig. 11 - Queimodromo, ou zona verde do Parque da Cidade, fotografia do autor, 2014.

Fig. 12 – Edifício Transparente, fotografia do autor, 2013.

Fig. 13 - Projeto do Passeio Atlântico de Manuel de Solà-Morales – 1999, De cosas urbanas, E. Gustavo Gili, Barcelona, 2008, pág. 48;

Fig. 14 - Projeto do Passeio Atlântico de Manuel de Solà-Morales – 1999, De cosas urbanas, E. Gustavo Gili, Barcelona, 2008, pág. 44 a 52;

Fig. 15 - Forte de São Francisco Xavier do Queijo, (Castelo do Queijo), fotografia do autor, 2013.

Fig. 16 – Edifício do início do séc. XX, Colégio Luso Internacional do Porto, fotografia do autor, 2013.

Fig. 17 – Praça Gonçalves Zarco e rampa de acesso ao estacionamento; fotografia do autor, 2013.

Fig. 18 – Zona do viaduto – Via do Castelo do Queijo, fotografia do autor, 2013.

Fig. 19 – Via do Castelo do Queijo, fotografia do autor, 2013.

Fig. 20 – Via do Castelo do Queijo, fotografia do autor, 2013.

Fig. 21 – Aspetos do viaduto da Via do Castelo do Queijo e Zona do estacionamento, fotografia do autor, 2013.

Fig. 22 – Desenho da Praça de Gonçalves Zarco e envolvente, desenho do autor, 2014.

Fig. 22a – Aspetos da implantação da estátua equestre de D. João VI na Praça Gonçalves Zarco, fotografia do autor, 2014.

Fig. 22b - Desenho do projeto de arquitetura de Manuel Solá-Morales para a Praça Gonçalves Zarco, - Fonte; Passeio Atlântico – Programa Polis, 1999.

Fig. 23 – Projeto “Ville-Port” de Manuel de Solà-Morales para Saint-Nazaire, 1996-2002, Fonte; urban-e.arquitectura@upm.es.

Fig. 24 – Aspeto imaginário da Praça do Comércio. Gravura anónima, Museu Nacional de Arte Antiga, Arquivo Histórico, Lisboa.

Fig. 25 – Planta da “Real Praça do Comércio” c/ rubrica do Marquês de Pombal, s/d, Museu Nacional de Arte Antiga, Arquivo Histórico, Lisboa.

Fig. 26 – Estátua equestre de D. José I, gravura de J. Carneiro da Silva, 1774, Museu Nacional de Arte Antiga, Arquivo Histórico, Lisboa.

Fig. 27 - Desenho assinado por J. Machado de Castro e gravado por J. Lúcio da Costa (original da Estampa XIX), 1810, Museu Nacional de Arte Antiga, Arquivo Histórico, Lisboa.

Fig. 28 – Desenho/gravura da Praça do Capitúlo do início do séc. XVI, assinado por Hieronymus Cock c.1560, o Campidoglio antes da intervenção de Miguel Ângelo, Museu Capitolino Roma, ac38c.

Fig. 29 – Desenho de Etiénne Du Pérac, Estenografia do Campidoglio, 1573, Museu Capitolino Roma, ac120b.

Fig. 30– Desenho de Miguel Ângelo, planta para a Praça do Capitólio, 1567, Museu Capitolino Roma, ac100f.

Fig. 31 - Escalas territoriais de análise do Passeio Atlântico, desenho do autor, 2013.

Fig. 32 - Projeto da Praça Gonçalves Zarco para a implantação da estátua Equestre de D. João VI do Arq. Carlos Ramos em 1966.

Fig. 33 - Foto de 1966.

Fig. 34 - Praça Gonçalves Zarco, 1970.

Fig. 35 - Estátua Equestre de D. João VI, 1975.

Fig. 36 - Estátua equestre de D. João VI na Praça Gonçalves Zarco, fotografia do autor, 2014.

Fig. 37 - Praça XV, Rio de Janeiro – localização da estátua equestre de D. João VI. Disponível: [http:// maps.google.pt](http://maps.google.pt).

Fig. 38 e 39 - Estátua equestre de D. João VI na Praça XV, Rio de Janeiro, 1965. Inscrição: “De Portugal ao Brasil, no IV Centenário da fundação da cidade do Rio de Janeiro - 1965”, Disponível: <http:// maps.google.pt>.